







Neue





Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Begründet von

Robert Schumann.

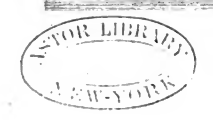
Dreißigster Band.

(Januar bis Juni 1849.)

Mit Beiträgen

von

C. F. Becker in Leipzig, J. Becker in Dresden, F. Brendel in Leipzig, A. Dörffel in Leipzig, G. Flügel in Stettin, A. Gathy in Paris, H. Gödecke in Detmold, C. Gollmick in Frankfurt, W. R. Griepenkerl in Braunschweig, Th. Hagen in Hamburg, E. Klitzsch in Zwickau, C. Koßmaly in Stettin, C. Kretschmann in Magdeburg, E. Krüger in Emden, O. Lindner in Berlin, O. Lorenz in Winterthur, C. A. Mangold in Darmstadt, F. W. Markull in Danzig, A. Müller in Darmstadt, L. Otto in Meissen, F. Präger in London, F. Rahles in Köln, A. F. Riccius in Leipzig, A. G. Ritter in Magdeburg, H. Ruff in Lemberg, H. Sattler in Blankenburg, E. Schefter in Magdeburg, H. Schellenberg in Leipzig, E. Schröder in Berlin, R. Schumann in Dresden, C. T. Seiffert in Schulpforta, G. Siebeck in Gera, Th. Thrämer in Dorpat, A. W. v. Zuccalmaglio in Frankfurt a. M. u. A. m.



Leipzig,
bei Robert Friese.

Inhaltsverzeichniß
zum dreißigsten Bande
der neuen Zeitschrift für Musik.

Größere Aufsätze, Erzählungen.

Vermischte Artikel.

Beurtheilungen.

Correspondenzen.

Aus Berlin.

Aus Braunschweig.

Aus Cassel.

Aus Dresden.

Aus Frankfurt a. M.

Aus Leipzig.

Aus Liegnitz.

Aus London.

Aus Magdeburg.

Aus Paris.

Aus Westphalen.

Aus Wien.

Aus Zwickau.

Kürzere Notizen und briefliche Mittheilungen.

Tonkünstler-Vereine.

Kritischer Anzeiger.

S. 207. Stand der Dinge. Gute Aussichten. Das stattgehabte Fliegengesumme und Sonstiges. Sumpfiger Boden und dessen Austrocknung.

☞ Die Ziffer in ( ) bezeichnet die Opuszahl, und wo dieselbe fehlt, ist sie auf dem Titel nicht angegeben; die zweite Ziffer bezeichnet die Seitenzahl, und das darauf folgende a oder b die erste oder zweite Spalte. Die nicht im Krit. Anz. besprochenen Werke sind mit * bezeichnet.

Beilage zu Nr. 40. A. F. Riccius, Ammerngesang. Gedicht von Julius Mosen.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 1.** Den 1. Januar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Rückblick beim Beginn des neuen Jahres.

Das Jahr ist entschwunden. Vieles was ihm entkeimte blieb unentfaltet, Vieles was es an's Licht brachte ringt noch nach Gestaltung. Den Kampf der Wahrheit gegen Schein und Trug, des Rechts gegen das Unrecht steigerte es zu offenem Ausbruch, — die Entscheidung desselben vollbrachte es nicht. Noch stoßen die Gegensätze hart an einander, viele der Hoffnungsblüthen, welche der Frühling brachte, streiften die Stürme des Sommers und Herbstes ab, und manche Dissonanz klingt noch, der bis jetzt keine Auflösung geworden. Sollen wir deshalb dem Jahre den Scheidegruß vorenthalten, ihm nicht eine dankende Erinnerung weihen? Hat es Nichts gefördert an dem Wohle der Menschheit, dessen wir uns erfreuen können?

Und wie steht es mit dem Gebiete der Kunst, deren Interessen, wie man oft hörte, so wesentlich durch die Ereignisse beeinträchtigt worden sind? — Denen, die so fragen, die tröstliche Antwort: es steht jetzt auf diesem Gebiete gerade um so viel besser, als es auf dem politischen Gebiete besser steht im Gegensatz zu den Zuständen der Vergangenheit. Wer den Inhalt dieser Blätter vom Anfang ihres Bestehens an bis zum Schluß des zurückgelegten Jahres sich vergegenwärtigt, dem stellt sich das Kämpfen, das sie ununterbrochen gegen alle der Kunst feindlichen Bestrebungen, gegen alle flauen Zustände unterhielten, vor die Seele. Strebten sie durch solches Kämpfen negativ das Gute zu fördern, so trugen sie andererseits dem Genius der Zeit in sofern Rechnung, als sie durch Darlegung der geschichtlichen Entwickelung der Kunst den Boden der Kunstwissenschaft zu ebenen, ein klares Bewußtsein über den Stand der Dinge herbeizuführen, ein thätiges Eingreifen der Künstler zur Hebung ihrer Interessen zu wecken suchten. Der Vorschlag, den sie vor zwei Jahren machten, eine Versammlung der Musiker und Musikfreunde zu veranstalten, fand Theilnahme; die Versammlung kam zu Stande. Bereits damals ward der Grund gelegt zu einer engeren Vereinigung der Künstler. Diese Vereinigung festigte das vergangene Jahr, es erweiterte den Umfang derselben bedeutend. In Stettin, Magdeburg, Chemnitz ꝛc. verbündeten sich die Gleichgesinnten zu gemeinschaftlichem Wirken mit dem Leipziger Vereine, welcher ebenfalls zu umfassender Thätigkeit sich emporschwang. Viele der Musiker traten aus ihrer Abgeschlossenheit heraus, verließen ihre vereinzelte Stellung gegen einander. Es darf heut' gesagt werden, es ist in dieser Hinsicht merklich besser geworden. — Erwähnung verdient hier auch das Wirken der Berliner Künstler. Der Verein, zu welchem vor vier Jahren eine Anzahl derselben zusammentrat, organisirte sich neu im Laufe des vorigen Jahres, und hat seitdem nicht wenige Zeichen seiner Wirksamkeit gegeben. Hierin also, was die Vereinigung der Kräfte anbelangt, hat das Jahr viel gefördert, und dies ist in der That nicht gering anzuschlagen. Es bethätigt sich ein regeres Leben unter den Künstlern; das Bewußtsein, daß sie es vorzugsweise sind, die

bessere Zustände herbeiführen, die üblen Zustände aber beseitigen können, ist allgemeiner geworden. Und ob auch die materiellen Hülfsmittel derselben im Augenblick geschwächt sind, — die Aussichten in die Zukunft sind keineswegs trübe. In demselben Verhältniß als der Indifferentismus der Künstler gegen ihre gemeinsamen Angelegenheiten gewichen, steht es jetzt besser mit den Zuständen der Kunst überhaupt. — Noch ist als einer nicht unwichtigen Thatsache des verflossenen Jahres der Aufforderung des preußischen Ministeriums zu Vorschlägen und Bemerkungen, betreffend die Reorganisation der Verwaltung und des Betriebes der Kunstangelegenheiten, zu gedenken. So sehr wir zwar der Ansicht sind, daß durch freie Association der Künstler mehr erlangt wird, als die Unterstützung des Staates gewähren kann, so erkennen wir doch in jener Aufforderung einen Schritt, dessen Folgen jedenfalls fruchtbar sein werden.

Die musikalische Presse betreffend, so hat der große Umschwung der Zeit auch auf sie seinen Einfluß geäußert. Natürlich! Sollte sie der allgemeinen Bewegung stumm zusehen, sollte sie die Gelegenheit vorübergehen lassen, der Rückwirkung derselben auf die Zustände ihres Bereichs zu gedenken? Die Berliner Musikzeitung versäumte dies so wenig als diese Blätter. Beide Organe sprachen sich darüber aus, daß der Aufschwung der Nation, das Erwachen eines öffentlichen Lebens auch der Kunst zu gute kommen müsse; beide machten die durch die Ereignisse mehr als je bedingten Forderungen an die Künstler mit Nachdruck geltend. Wie sich in der politischen Presse ein lebhafteres Austauschen und Bekämpfen der Ansichten entwickelte, die einzelnen Organe derselben entschiedener Partei nahmen als ehedem, so zeigte die musikalische Presse gleichfalls größere Regsamkeit, und ihre Organe nahmen eben so entschiedenere Parteifarbe an. Auch gegen uns wurde bisweilen Widerspruch laut. Bekannte und unbekannte Stimmen ließen sich vernehmen, welchen manche von uns ausgesprochene Ansichten räthselhaft erschienen. Bereitwillig suchten diese Blätter Mißverständnisse aufzuklären, auf Meinungsverschiedenheiten einzugehen. Ich bin überzeugt, es ist dies der Erkenntniß des Rechten wohl förderlich gewesen. — Drei der musikalischen Zeitschriften: die Wiener Musikzeitung, die Cäcilia und Teutonia, traten im Laufe des Jahres zurück. Die Berliner Musikzeitung, welche ihren zweiten Jahrgang beendete, brachte unter anderen werthvollen Aufsätzen einen von Marx: „Der Ruf unserer Zeit an die Musiker". Die Allgem. musik. Zeitung, welche den funfzigsten Jahrgang beschloß, lieferte als die bemerkenswerthesten zwei gegen die Tonkünstler-Versammlung gerichtete Artikel von F. Hinrichs.

Die Erscheinungen des Musikalienhandels ergeben nach den Verzeichnissen folgende Uebersicht: Spohr veröffentlichte ein Claviertrio (Op. 133), Salonstücke für Clavier und Violine (135), und Lieder (138, 139); Hauptmann geistliche Gesänge (33); Marschner ein Claviertrio (138); Reissiger Lieder (189); Kalliwoda eine Concertouvertüre (145), ein Violinconcert (151), und Lieder (154, 155); Molique ein Violinconcert (30), und Lieder (34). Von Mendelssohn erschienen drei Motetten (69), Lieder (71), und Kinderstücke (72), außerdem die Partituren des Octetts, des „Elias" und der Musik zum „Sommernachtstraum"; von Rietz außer Liedern eine Claviersonate (17). Taubert brachte ein Streichquartett (73), und Clavierstücke (75); Dorn Lieder und Gesänge (52, 55); desgleichen Marx (18, 23, 25). — Von Schumann erschienen die zweite Symphonie (61), ein Claviertrio (63), ein Heft Lieder für gemischten Chor (59), eins für Männerchor (62); von Gade die dritte Symphonie (15), und Lieder für Männerstimmen (16). Von St. Heller erschienen verschiedene Clavierstücke (58, 59, 60, 61, 62); von Flügel die vierte Sonate (20), Lieder und Gesänge (19, 21); von Reinecke ein Streichquartett (16), Clavierstücke (13, 15), und Lieder (10); von G. Wöhler Gesänge (10, 11); von Leonhard eine Sonate für Clavier und Violine (10), und Lieder (13); von Bergt Clavierstücke (3, 4, 5). Außerdem sind zu erwähnen: Sonate von Horsley, Trio und Ouvertüre von C. Franck. — Von Berlioz erschienen in Paris die Partituren und Stimmen seiner vier großen Symphonien: Episode de la vie d'un Artiste (Op. 14), grande Symphonie funèbre et triomphale pour grande Harmonie militaire (15), Harold en Italie (16), Roméo et Juliette (17). — Neue Symphonien kamen im verflossenen Jahr von Friedrich Schneider, Ferdinand David und Spohr in Leipzig zur Aufführung. Von neuen Opern war den Berichten nach „das Diamantkreuz" von Siegfried Saloman die bedeutendste Erscheinung.

Diese Zusammenstellung zeigt, daß die Kunst um keine geringe Anzahl guter Werke bereichert worden ist. Der Qualität derselben nach verdient das Jahr 48 den Vorrang gegen 47. Haben übrigens die „Zeitereignisse" eine minder lebhafte Thätigkeit der Verlagshandlungen in Bezug auf die Veröffentlichung größerer Werke veranlaßt, so haben sie auf der anderen Seite auch den großen Ueberschwemmungen mit nichtsnutzigen Modeartikeln etwas Einhalt gethan. „Zeitcompositionen" erschienen jedoch in Masse. —

Noch seien hier, um die im vergangenen Jahre

Verstorbenen den Lesern in's Gedächtniß zurückzurufen, die Namen: Becher, Donizetti, Ghys, Groß, Guhr, Hugo Stähle, Carl Vollweiler, Wilke aufgezeichnet.

Den Lebenden beim hereinbrechenden Morgenroth des neuen Jahres herzlichen Gruß! Dank den schaffenden wie ausübenden Künstlern, die ächter Kunst ihre Thätigkeit zugewandt, Dank Allen, die deren Interessen gefördert, den Bestrebungen auf dem Gebiete der Kunst ihre Theilnahme gezollt haben. Darf ich einen Wunsch aussprechen, — es ist der, daß das Bündniß, welches die Künstler zu vereinigtem Wirken geschlossen, sich mehr und mehr befestige, daß die Kräfte, wo Uebereinstimmung der Richtung herrscht, in immer innigere Beziehungen treten mögen.

So nahe, Zukunft! Das Licht, ausgehend von der ewigen Urkraft, sendet seine Strahlen in dein Dunkel; wir fragen nicht: was birgst du in deinem Schooße? Muthig schreiten wir dir entgegen. Das Wohlwollen der Leser begleite uns, die Theilnahme, welche diese Blätter bisher gefunden, bleibe ihnen stets erhalten!

Alfred Dörffel.

Das verhängnißvolle Jahr.

(Paris 1848.)

Am Sonntag Vormittag, den 20sten Februar, fuhr ich mit einem werthen Freunde, dem dänischen Seemaler Melbye aus Copenhagen, zur anziehenden Verfasserin der „Nisida", die uns zur Durchsicht einer Mappe voll reizender kleiner Zeichnungen erwartete. Eine besondere Bedeutung hatte für mich dieser Besuch, der erste wieder nach manchem Vorgange des inneren Lebens dieser Frau, an welchem ich in stummem Mitgefühl aus der Ferne mich betheiligt. Unterwegs mußte ich ihres ersten Erscheinens bei unserer Bekanntschaft gedenken, und meiner Ueberraschung beim fesselnden Anblick. Schon geraume Zeit hatte ich, ihrer harrend, in ihrem Empfangssaale vor einem alt-italienischen Bilde betrachtend gestanden, als ich hinter mir eine Bewegung zu vernehmen wähnte, ein Geräusch und keins. Ich drehte mich um, und vor mir stand ein anderes Bild, der reizendsten Art. In der Boudoirthür mit schneeweißer Hand den zurückgeschlagenen dunkelrothen Sammetvorhang von sich haltend, der sie halb bedeckt, eine schmächtigte, schlanke Frauengestalt in lichtem Gewand; zartes, blasses Antlitz, lang herabhängendes blondes Lockenhaar; zu ihr hinaufblickend, ein feingebautes hohes Windspiel an ihrer Seite. Ich stutzte und besann mich. Ein solches Bild hatte ich schon 'mal gesehen ... ein Van Dyck ... ein unvergeßlich Bild. Diesmal, nach einigen Jahren, sollte der Eindruck ein anderer sein. Verschwunden war die lustige Gestalt, und mit ihr alles Weiche und Schwankende weiblicher Jugend. Ein selbstbewußter Geist, in plastisch kräftiger Schöne, mit goldig warmem Ton in den ausgebildeten Zügen, in Marmor gehauen das bedeutende Profil. So, mit leichtem sicheren Gruß empfing uns freundlich die Gräfin am lodernden Kamin, zu ihren Füßen ausgestreckt das Windspiel.

In wenig Augenblicken waren wir auf hoher nordischer See, und nun entfaltete sich aus des Freundes Mappe ein Reichthum der mannichfaltigsten Motive aus dem Seeleben, wie er sie so kunstsinnig und geistreich zu behandeln und zu besprechen versteht. Während der Bilderschau trat ein Fremder ein, und alsbald hatte das Gespräch eine politische Wendung genommen. Der Fremde, ein Publicist, erzählte vom Banquet, das auf folgenden Dienstag, den 22sten, festgesetzt und gegen welches die Regierung einzuschreiten entschlossen sei. Er sah die Sache als eine höchst bedenkliche an; uns wollte die Wichtigkeit der Manifestation nicht einleuchten, und wir stießen wieder hinaus ins bewegte Meer. Mittlerweile ward an anderem Orte gestrichen und geblasen, und unserer verabredeten Seefahrt zu lieb versäumte ich, was ich sonst ungern versäume. Das Conservatoire hatte sein viertes Concert gegeben, und neben Beethoven's A-Dur Symphonie, Cherubini's Ecce panis und Fragmenten aus Gluck's Armide, auch die Hermannschlacht-Ouvertüre zur Ausführung gebracht, dem anwesenden Componisten Chelard zu Ehren, der nach langjährigem Aufenthalte in Deutschland zum Besuch nach seiner Vaterstadt gekommen. Das in der Frühe erschienene Manifest zur Bestimmung des vielberegten Banquets hatte die Geister beschäftigt ohne die Musikfreunde im Genusse zu stören. Den Kämpfen in den Kammern sah man längst schon nicht anders mehr zu, als mit dem Interesse, das hübsche Finten geschickter Fechtmeister einflößen, oder die Kunststücke kühner Reiter und die Luftsprünge der Seiltänzer: ein leeres Schauspiel für Müssiggänger. Im Conservatoire, in der italienischen Oper, in der Deputirtenkammer tüchtige Virtuosität, wie Paris sie liebt, nur schade, daß wenn es 'mal absonderlich interessant, d. h. Hr. Guizot und Hr. Thiers sich besonders glänzend im Stoßen gezeigt, man hier nicht wie an anderem Orte behaglich mit Zeig- und Mittelfinger in die zartbehandschuhte Rechte klopfen und rufen konnte: Charmant, charmant! Da Capo! Es war allmälig Alles so zur Comödie geworden, daß der Teufel selbst den Kürzeren dabei gezogen hätte, und in schreckendster Erscheinung doch nur für einen dum-

men Teufel aus dem Maskenball der Rüe Lepelletier gehalten worden wäre. Auch fielen die finstern Wolken, die sich in der Kammer zu häufen begannen, nicht beängstigend auf. Die Stimmung war fröhlich, für Kurzweil war gesorgt. In der Tagesliteratur die lieblichsten Feuilletons und elegantesten Kunstberichte; in der großen Oper volles Haus bei dem neuen Ballet Griseldis mit der Carlotta Grisi; in der Komischen Oper Grisar's ergötzliches kleines Singspiel „Gille als Entführer" beifällig aufgenommen; in der Kammer die Aussicht auf ein bevorstehendes kleines Gewitterchen, vielleicht der interessantesten Art; in Pleyels Concertsaal nach langjährigem Schweigen Chopin, von einer glänzenden Gesellschaft Auserlesener enthusiastisch begrüßt; Matinéen, Soiréen, Concerte wie gewöhnlich, Sang und Lust überall. — Am Mittwoch, den 23sten, sah es schon anders aus. Das Banquet hatte sich in eine Emeute verwandelt; einzelne Kämpfe hatten stattgefunden, es war Blut geflossen, und das Wort „Reform" als Feldruf daraus hervorgegangen. Um ein Uhr schien sich die Aufregung legen zu wollen; in den fernen Vorstädten, wohin beruhigende Nachrichten nicht so leicht drangen, war sie im Wachsen; es ging das Gerücht von einem Ministerwechsel; daß es zu einer förmlichen Revolution kommen könne, fiel Keinem ein.

Ich ging aus um mich umzusehen. Es war lebendig auf den Straßen, aber keineswegs bedenklich; Herren nnd Damen, viel Volk, Blousenmänner in größerer Anzahl als gewöhnlich, in eifrigem Gespräch begriffen. Gegen Ende der Chaussee d'Antin eine Gruppe, die einem Berichtenden lauschte. Ich hörte die Worte: Zwei sind herunter. Zwei was? fragte ich. Minister, war die Antwort. Welche? Guizot und Dûchatel. Der Fall des Ersteren reichte hin. Weiterhin hieß es, Hr. Guizot habe seine Entlassung eingereicht, und Graf Molé eine Berufung auf's Schloß erhalten. Wieder Andere sprachen von Thiers. Ueber die Vorfälle des Tages herrschte große Unsicherheit; es wußte Keiner recht, wie es eigentlich zustehe. Ich bog rechts ein auf den Boulevart des Capucines. Großes Menschengewoge; aber ruhig. Vom Vendomeplatz her buntes Durcheinander, starke Bewegung, rennende Massen unter dem Rufe: es leben die Dragoner! Diese hatten Befehl zum Einhauen erhalten (so ward behauptet) und sich mit Hineinreiten und Verdrängen des Auflaufs begnügt. Die Sache lief ruhig ab. Bei Guizot's Hôtel kaum durchzudringen. Rings umher Reiterei und Fußvolk in friedlicher Stellung. Eben so friedlich dem Militair gegenüber in der diesseitigen Allee das beobachtende Volk. Auf Bänken, Bäumen, Laternenpfählen Straßenbuben in aufgereizter Stimmung, wie gewisse Thiere unruhig werden bei nahendem Gewitter. Sonst Spaziergänger aus allen Ständen, wie gewöhnlich. Viele blieben aus Neugier stehen, andere zogen nach kurzem Stillstand vorüber. Aber auch und vorzüglich Blousenmänner in großer Anzahl, in ernster, bedächtiger Stellung beobachtend; dazwischen Einzelne in schäbiger bürgerlicher Tracht, mit verdächtigen Mienen, deren finsterer Ausdruck unheimlich war, und die nichts Gutes im Schilde zu führen schienen. Die Reiterei hatte bis auf einen engen Durchgang den Fahrweg abgesperrt. Von Zeit zu Zeit zog das Fußvolk von der jenseitigen Allee, wo es aufgestellt stand, um die Kürassiere herum nach dem diesseitigen Spaziergange, und rückte dann zur Zerstreuung des Auflaufs hinter den Gruppen in aller Stille hervorbrechend langsam über den Fahrweg wieder zu ihrem vorigen Posten längs des Gartens des Ministeriums, hinter dessen Mauern man überdies eine nicht geringe Anzahl Flintenläufe mit Bajonetten auf und ab sich bewegen sah, was mich an eine Hamburger Theatervorstellung erinnerte, die mir bei diesem Anblick wieder einfiel. Bei solchen Zügen des Militairs, die bei der Stille, mit welcher sie unternommen wurden, etwas Unheimliches hatten, mußte freilich Alles weichen; den Augenblick drauf aber schlugen die verdrängten Wellen von beiden Seiten wieder zusammen. Dies Manöver wiederholte sich zu unbestimmten Zeiten. Bei einer dieser Rückströmungen stieß ich unversehens auf zwei Bekannte: Stephen Heller und Panofka. Natürlich kam das Nächstliegende zur Sprache: die Vorgänge des Tages. Während der Unterredung hatten wir noch einige Mal das oben beschriebene Manöver zu bestehen, aber blieben beisammen. „Wie unsinnig diese Truppenaufstellung, bemerkte Heller; wenn drüben die Soldaten nicht wären, würde hier der Volksauflauf nicht sein, da gäb' es nichts zu gaffen; und am Ende setzt es noch Fatalitäten; wie leicht können nicht bei dem geringsten Anlaß Reibungen entstehen." Närrisch genug, entgegnete ich, daß die Menschen um nichts und wieder nichts hier herum stehen und Militair beobachten, was doch eben kein seltener Anblick ist. „Nicht wahr? bemerkte lächelnd Panofka in seiner ironischen Weise; und wir selbst, die wir so vernünftig drüber reden, und doch auch stehen bleiben und es nicht besser machen als die Anderen." In diesem Augenblick ging Rosenhain an uns vorüber mit Frau und Schwester am Arm, welche Letztere aus Frankfurt zum Besuch hier war. Im Gedränge verloren wir sie bald aus dem Gesicht. „Es will doch Jeder gern mit eigenen Augen sehen wie es zusteht, fuhr Panofka fort, und wäre es auch nur, um mit eigenen Augen zu sehen, daß Nichts zu sehen ist." Eine Reitergruppe ritt im

scharfen Trapp an uns vorüber: Marschall Bügeaud und Adjutanten in langen blauen Mänteln, die besetzten Posten musternd. Es war nah an sechs Uhr; wir trennten uns und gingen unserer Wege, sie der Magdalenenkirche zu, ich zurück, heimwärts zum Mittagsessen. Wir waren weit entfernt von der Ahnung, daß es einige Stunden später an diesem Orte, den wir eben scherzend verließen, zu einem fürchterlichen Blutbade kommen sollte.

Ich war bis zur Rüe de la Paix gelangt, als plötzlich aus der Ferne ein dumpfes lange anhaltendes Geschrei ertönte. Eine dichte schwarze Masse wälzte sich über das Boulevart heran. Eine starke Abtheilung Nationalgarde kam raschen Schrittes daher, die ganze Breite des Fahrweges einnehmend, voran Sappeurs und Trommelschläger, aber ohne Trommelschlag. Auf beiden Seiten in den Alleen Blousenmänner daherströmend, mit geschwenkten Mützen und Hüten, und dem dröhnenden Ruf: „Es lebe die Nationalgarde". Diese erwiederte den Ruf nicht, sondern schritt ernsten Blickes daher. Ich wollte ausweichen, gerieth in's Gedränge und suchte gegen die Strömung an nach der linken Seite zu schräg auszuweichen, ein schwer Stück Arbeit. Während ich hin und her gezerrt, seitwärts dringend und immer wieder mit zurückgespült, geschah es, daß einer der Vorüberrennenden mir mit begeisterter Derbheit auf den Fuß trat. Rasch wendete er sich um und bat, seine Begeisterung unterbrechend, mich um Verzeihung: Pardon, Monsieur! Vive la garde nationale! Ich mußte lachen. Dem Franzosen ist in allen Dingen eine gewisse Manier eigen, eine angeborene, die sich selbst in den niederen Ständen nicht verleugnet. Ich mußte der Schlacht bei Fontenoy gedenken, wo beim Angriff der königlichen Garde der Oberst vor die Front trat, den Hut abzog und sich mit den Worten verneigte: A vous, Messieurs les Anglais, l'honneur du premier coup! Das heißt mit Lebensart in den Tod gehen. — Einige Minuten später kam wieder ein solcher Troß heran, aber diesmal ohne Ruf, ohne Beifallszeichen, sondern in beobachtender Haltung. In gleicher Aufstellung den ganzen Fahrweg besetzend, Linientruppen. Alles nahm den Weg zu Guizot's Hôtel; in welcher Absicht war unbekannt. Wie leicht konnte nicht solche Anhäufung verschiedenartigster Elemente in Conflict gerathen. Mich wollte die Neugier wieder auf meinen kaum verlassenen Standpunkt zurücktreiben, aber ich mußte nach Haus.

Abends war auf den Straßen großer Jubel. Das Ministerium war gestürzt, ein volksthümlicheres zugesagt, die Reform durchgesetzt. Auf den Boulevarts, dieser Hauptader der Stadt, wimmelte es von Menschen, Herren, Damen, Kinder, Volk; Fackelzüge und Illumination, Freiheitslieder und Freudengesänge, Jubel und Jauchzen überall. Die ankommenden Eilwagen hielten an, begierig schauten die Reisenden zum Wagen hinaus auf dies ungewohnte Schauspiel, und vernahmen staunend das Ereigniß des Tages; und dann stimmten Alle ein in den allgemeinen Jubel, die Conducteure bliesen Fanfare, und die schweren Vierspänner fuhren weiter, durch die wogenden Menschenmassen sich mühsam einen Weg zur nächstgelegenen Nebenstraße bahnend. Andere, die von Paris wegfuhren, nahmen unter schallendem Posthorn die fröhliche Botschaft mit in die Provinz. Jubel und Jauchzen überall, sagte ich vorhin, das heißt überall in diesem Theil der Riesenhauptstadt, während auf ferneren Punkten und in den Vorstädten die Kunde entweder noch unbekannt oder keinen Glauben fand, oder auch die Errungenschaft der Bourgeoisie dem Volke nicht genügte, das mißtrauisch seine Barrikaden besetzt hielt und schlagfertig dastand, wovon an anderem Orte keine Ahnung.

Es mochte Abends neun Uhr sein. Wir saßen traulich zu Hause in unserer stillen Rüe Labruyere, mein Hausgenosse und Jugendfreund, dessen Frau von der Gemüthsspannung angegriffen sich eben zu Bette verfügt hatte, ein Rigaer Geschäftsfreund und ich, und machten, obgleich es an einem Mittwoch war, wie die Lustigen von Weimar Dienstags zu thun pflegten, zur Erholung „ein Rapuschchen frank und frei", als uns ein gewaltiger Lärm an's Fenster lockte. Es war ein großer Fackelzug, ein Volkshaufen, der jubelnd unter Absingen des Girondistengesanges durch die an unserer Straße vorüberführende illuminirte Hauptstraße abwärts nach dem Faubourg Montmartre, dem Boulevart zu, sich bewegte. Wir setzten uns wieder an den Tisch und fuhren fort in unserer Partie. Keine Viertelstunde war vergangen, als plötzlich ein stark rollendes, lange anhaltendes Gewehrfeuer uns aus unserer Ruhe aufschreckte. Wir fuhren zusammen. Wie versteinert saßen wir da, einander anblickend, stumm, gelähmt, verstört, in unbeschreiblicher Beängstigung. Es rollte fort und fort durch die lautlose Stille der Nacht. „Gott im Himmel! was ist das!" lispelte endlich der erblassende Freund aus der Fremde. Wir sprangen auf, eilten in's Nebenzimmer, rissen das Fenster auf, horchten. Keinen Menschen auf der Straße, kein Laut, kein Schreien; immer nur noch das erschreckliche Rollfeuer, das endlich in einige einzelne Schüsse auslief. Dann vollständige Stille. Uns stockte der Athem in der Brust. Wie lange der ganze Moment gewährt, ich könnte es nicht sagen: eine Minute? eine Ewigkeit?

Für uns, letzteres. In solchem Augenblick entschwindet das Maaß der Zeit. Was aber war geschehen? — — —

Wir sollten es bald erfahren. Leichenblaß, athemlos, verstört war unser ehrlicher Thürhüter angelangt vom Schauplatz des Entsetzens. Er trat ein, berichtete. Am selben Orte, wo wir, Heller, Panofka und ich, vor wenig Stunden scherzend gestanden, hatte der unselige Vorfall stattgefunden. Was eigentlich? er wußte es selbst nicht. Das Militair in derselben, oben angegebenen, Aufstellung; jubelnde Menge, wogende Spaziergänger, dichte Volkshaufen, Erleuchtung, Fackelzüge, an den erleuchteten offenen Fenstern Herren und Damen mit wehenden Schnupftüchern; urplötzlich dann ein entsetzlich Gekrach, Feuerblitze, Kugelgepfeife, Auseinanderstieben der Massen, spritzendes Blut, Heulen, Wimmern und Wehklagen vorn, hinten, links und rechts, ein überstürzendes Gedränge fliehender Männer, Frauen und Kinder ..... war Alles, was er gesehen und gehört. Er selbst war von Fallenden mit niedergerissen worden, wieder aufgekommen, abermals gestürzt, und endlich dem wilden Chaos entfliehend zu Hause angelangt, er wußte selbst nicht wie. Er trug eine fremde Kappe auf dem Kopfe, und konnte sich nicht erklären wie er dazu gekommen. Der fremde Freund aber, der nach seinem Gasthofe zurück wollte, ward unter so bedenklichen Umständen nicht entlassen, sondern für die Nacht in einem Nebenzimmer so gut es ging gebettet.

(Fortsetzung folgt.)

August Gathy.

Leipziger Musikleben.

Siebentes bis zehntes Abonnementconcert.

Eine Reihe von Concerten liegt wieder zur Besprechung vor; ich habe über diejenigen zu berichten, welche seit der letzten Mittheilung in dies. Bl., Mitte November, bis zum Schluß des Jahres stattfanden.

Symphonien hörten wir im siebenten Concert die „Weihe der Töne", im achten C-Moll von Beethoven, im neunten G-Moll von Mozart, endlich im zehnten eine neue, G-Dur Nr. 8 von Spohr im Manuscript, irre ich nicht, diejenige, welcher unser Londoner Correspondent vor einiger Zeit lobend gedachte. Der Beifall, welchen dieselbe fand, war äußerst gering; einige Stimmen, welche sich günstig äußerten, wurden paralysirt durch Zeichen des Mißfallens. Das Urtheil des Publikums war indeß ein gerechtes, einem Werke gegenüber, welches bei mangelnder Neuheit und Frische des Inhalts nicht innerer Nothwendigkeit, sondern nur der Gewohnheit des Arbeitens seine Entstehung dankt. Von Ouvertüren kamen folgende zur Aufführung: im siebenten Concert die „Hebriden" von Mendelssohn, im achten zur „Jungfrau von Orleans" von Moscheles und „Im Hochland" von Gade, im neunten D-Moll von Ferd. Hiller und zu „Leonore" Nr. 3, im zehnten zur „Medea", so wie die vortreffliche Instrumental-Einleitung zum dritten Act aus derselben Oper. Die Leistungen des Orchesters waren wie immer ausgezeichnet.

Was die Solovorträge betrifft, so muß ich die Bemerkung vorausschicken, wie die Künstler, welche sich diesen Winter produciren, im Ganzen einen schweren Stand haben. Die Zeitverhältnisse haben unverkennbar auch den Einfluß gehabt, daß das Publikum entschiedener noch als sonst Productionen, welche dem früheren, rein äußerlichen Standpunkt der Virtuosität angehören, von der Hand weist. Man will nicht mehr Compositionen, deren Zweck es allein ist, ein rein sinnliches Ergötzen hervorzurufen, man läßt sich zusammengestückelte Sachen nicht mehr gefallen, welche blos die Kunstfertigkeit des Vortragenden an den Tag legen sollen; man verlangt entschieden ein geistigeres und künstlerischeres Element. Der erhöhte Ernst der Zeit kann nicht mehr — wie ich schon vor einiger Zeit aussprach, was indeß Einzelne anfangs nicht einsehen wollten — Befriedigung finden in Werken, welche aus dem Zustande der früheren Einschläferung, aus dem Indifferentismus gegen alle höheren Mächte des Daseins hervorgegangen waren. So geschieht es, daß Künstler, welche zu glauben scheinen, daß Alles noch ist, wie sonst, entschieden Unglück haben. Dies zeigte sich bei dem Violoncellisten Hrn. H. Wehlers aus Berlin. Hr. W. spielte im neunten Concert Variationen von Servais, und im zweiten Theile des Concerts Souvenir de Spaa von demselben; er machte beinahe Fiasco, ein für ihn jedenfalls überraschendes Resultat, gedenken wir insbesondere der Siegesgewißheit, mit welcher er, wie es uns schien, zuerst auftrat und spielte. Hr. W. verdiente nicht ganz dieses harte Schicksal. Besitzt er auch nur wenig Ton, und mangelte ihm, wenigstens in der erstgenannten Composition, die höhere Correctheit und Sauberkeit, so besitzt er immerhin Fertigkeit und Sicherheit. Früher würde eine solche Leistung beifällig vorübergegangen sein; jetzt läßt man sich Derartiges nur gefallen bei einem wirklichen Mei-

ster ersten Ranges, der solche Schwierigkeiten selbstschöpferisch erfand und mit Geist vorzutragen weiß, nicht wenn sie in farbloser Nachahmung auftreten. — Im siebenten Concert spielte Fräul. Marie Wieck Beethoven's C=Moll Concert und Scherzo für Pianoforte von Chopin. Auch Frl. Wieck ist Pianistin der alten Schule; sie wandelt zur Zeit noch nicht auf der Bahn der Frau Clara Schumann und Mendelssohn's; ihr Spiel ist nur ein äußerliches, ohne innere, seelische Belebung, was namentlich im Concert Beethoven's bemerkbar war; aber sie besitzt, obschon ihr Anschlag im Ganzen etwas trocken ist, die Vorzüge dieser alten Richtung, eine gute Schule, perlenden Anschlag, Correctheit, Sauberkeit, Maaß in der Darstellung, und ist frei von den modernen Extravaganzen, dem Hämmern und Säuseln, dem unaufhörlichen Pedalgebrauch und ähnlichen Erscheinungen, welche sich leider mit dem im Ganzen geistvolleren Vortrag der Neuzeit öfter vergesellschaftet zeigen. Frl. Wieck fand beifällige Anerkennung. Im achten Concert blies Herr Diethe, Mitglied des hiesigen Orchesters, ein Concertino eigener Composition für die Oboe, im zehnten Concert Hr. Haake, ebenfalls Orchestermitglied, ein Concertino für die Flöte. Hr. D. leistete Vorzügliches, wie immer; auch die Composition war diesmal besser, als früher; Hr. H. zeigte sich als sehr tüchtiger Flötist, in seiner Composition bestrebt, etwas Besseres, als die gewöhnlichste Virtuosenarbeit, zu geben.

Als Sängerinnen traten auf: Frl. Caroline Mayer in Recitativ und Arie aus der Schöpfung: Auf starkem Fittig ꝛc., und mit Frl. Stark, gleichfalls vom hiesigen Theater, im ersten Finale aus Oberon; Frl. Rosalie Agthe aus Weimar in Recitativ und Arie mit Chor aus der Nachtwandlerin, „Ihr die ihr Triebe des Herzens kennt" aus Figaro, und Liedern von Franz Schubert, Frl. Johanna Wagner aus Dresden in Recitativ und Arie aus Figaro, Duett aus den Hugenotten mit Hrn. Salomon vom hiesigen Theater, und einer Canzone von Negri, endlich im zehnten Concert wieder Frl. Mayer in einer Concert=Arie von Mozart mit obligater Violine, vorgetragen vom Concertmstr. David, und Duett aus der Schöpfung „Holde Gattin" mit Hrn. Behr. Die Leistungen des Frl. Agthe sind schon früher in dies. Bl. mit Auszeichnung genannt worden. Frl. A. hat in dem Zeitraum, wo wir sie nicht gehört haben, gute Fortschritte gemacht; ihre Vorträge waren vortrefflich, und ich rechne dieselben zu den genußreichsten, welche wir hatten, die Künstlerin aber überhaupt zu unseren besten Sängerinnen. Was Frl. A. insbesondere charakterisirt, ist das Natürliche, Gesunde ihres Vortrags, ist die Poesie, welche ihrer Stimme von Haus aus eigen. Frl. Wagner fand früher nur wenig Beifall in Leipzig; von der Kritik wurde sie einstimmig getadelt; diesmal errang sie von Seiten des Publikums weit mehr Beifall, und auch wir gewannen eine vortheilhaftere Ansicht von ihren Leistungen. Frl. W. hatte früher ihrer Individualität nicht angemessen gewählt, da sie, entschieden zum Heroischen, dramatisch=Leidenschaftlichen befähigt, zarte, naive Partien bevorzugt hatte; auch diesmal war ihr Vortrag der Arie aus Figaro nicht glücklich; um so überraschender für uns, als sie dann in den Gesangsstücken des zweiten Theils für die Energie ihrer Darstellung die angemessenen Compositionen fand. Beide, Fräul. Agthe und Frl. Wagner, wurden vom Publikum gerufen; jene sang ein Lied von Schumann, diese eins von Reissiger. Frl. Mayer ist schon oft mit Anerkennung ihrer trefflichen Leistungen in dies. Bl. besprochen worden; auch sie fand reichen Beifall, da sie von dem hiesigen Publikum stets gern gehört wird. Erfreulich war für mich die Wahrnehmung, wie in den Gesangsvorträgen dieser Saison die nichtswürdigen italienischen Arien, und die italienische Sprache fast ganz verschwunden sind; es ist dies ein Schritt zum Besseren, und es bleibt nur noch zu wünschen übrig, daß auch das Repertoir nun ein reicheres werde, und nicht die tausend Mal gehörten Sachen, so die todtgehetzten Arien aus Figaro, immer wiederholt werden.

Am Schlusse des zehnten Concerts hörten wir Mendelssohn's Composition des Schiller'schen Gedichts „An die Künstler". Die Zusammenstellung des Männergesanges mit der Begleitung von Blechinstrumenten darin ist von vortrefflicher Wirkung, und die Composition eignet sich sehr gut zur Eröffnung eines Künstlerfestes. Aus dem unmusikalischen, eigentlich gar nicht componirbaren Text hat der Tondichter das Mögliche gemacht.

F. B.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Instructives.

C. T. Brunner, Op. 118. Clavierschule für Kinder oder Anweisung zum Pianofortespiel für jugendliche Schüler. Siegel u. Stoll. 1 Thlr.

Unseren Lesern gegenüber erscheint es fast überflüssig, über dies neueste Erzeugniß Hrn. Brunner's Etwas zu berichten. Doch thue ich's zum Ueberfluß. Es enthält dies Erzeugniß außer „ersten Uebungen", außer „Uebungen für beide Hände" und „fortschreitenden Uebungsstücken", so wie „täglichen Uebungen, um den Fingern Geläufigkeit zu verschaffen", zunächst eine Anrede „an den kleinen Schüler" und dann eingestreutes Geschwätz über Haltung des Körpers u. s. w. Die praktische Anwendung dieses Geschwätzes ist mir rein unbegreiflich. Soll der Lehrende, der sich der „Anweisung" bedient, dem Schüler dies vorlesen, oder soll er sich's vom Schüler vorlesen lassen? Und wenn beides nicht, soll sich der Schüler privatim daran ergötzen? Dann vermisse ich die Zulage des Nürnberger Trichters, denn der Verf. verfolgt von A bis Z die Methode des Eintrichterns. Er sagt's dem Schüler vor, was er weiß; dieser soll wie das Lamm dem Leithammel folgen. Daß das Denkvermögen des Schülers beschäftigt, sein Scharfsinn entwickelt werde, darum kümmert sich natürlich Hr. Brunner nicht, so wenig als besagter Hammel sich darum kümmert. Oder fehlte es dem Verf. selbst an dem nöthigen Trichter? Ich will nicht zu zweifeln wagen. Einige Citate mögen die Geduld des Lesers in Anspruch nehmen. S. 3. „Du willst, liebes Kind, die Kunst des Pianofortespiels erlernen; das ist ein sehr lobenswerther Vorsatz. Wenn du, wie ich hoffe, Lust und Liebe zur Sache behältst, aufmerksam und fleißig bist, so wirst du recht bald Fortschritte machen und Vergnügen an deinem Spiele finden." — „Du hast darauf zu achten, daß du in der Mitte vor dem zu spielenden Instrumente (also nicht, wie Hr. Friedrich will: in der Gegend ungefähr vor der Mitte der Claviatur) sitzest, weder zu nah, noch zu fern." — S. 4. „Wenn du dir fünf gleichlaufend gezogene Linien denkst, so heißen diese ein System." — S. 7. „Nach diesen ersten Uebungen finde ich für nöthig, dir den Werth oder die Dauer der Noten begreiflich zu machen. Es ist dies eine sehr wichtige Sache, weshalb du ganz besonders aufmerksam sein wirst, um das, was ich dir darüber mittheile, nicht wieder zu vergessen. Denke an einen Apfel, welchen du in zwei gleiche Hälften schneidest, so hat dies Bild die genaueste Aehnlichkeit mit ganzen und halben Noten rc." — S. 10. „Jetzt hast du die Noten für beide Hände auf einem System gelesen, verdoppele deine Aufmerksamkeit, wenn du sie nunmehr auf zwei Systemen lesen sollst." — S. 20. „Jedes Musikstück geht aus einer gewissen Tonart, welche entweder hart (dur) oder weich (moll) ist. Theils durch die Vorzeichnung der Kreuze oder Bee beim Beginn des Stücks, theils durch die Schlußnote im Baß ist zu erkennen, aus welcher Tonart das oder jenes Stück geht. Die Stücke, welche du bisher spieltest und welche alle keine Vorzeichnung hatten, gehen aus C-Dur, sie hätten aber auch aus A-Moll gehen können, denn beide Tonarten haben Nichts vorgezeichnet." — S. 24. „Um Mannichfaltigkeit in den Vortrag der Musikstücke zu bringen, bedient man sich zur Bezeichnung des Vortrags verschiedener italienischer Kunstwörter, welche in dem musikalischen Fremdwörter-Taschenbuch [bei Siegel und Stoll, 5 Ngr.] erklärt sind, so wie verschiedener Vortragszeichen." — S. 26. „Die Triole ist eine Figur von drei Noten gleicher Dauer." — Einer Erklärung der „syncopirten Noten" (S. 32) hat sich der Verf. auf schlaue Weise entzogen, indem er dem Lehrer überläßt, auf eigne Faust diesen Begriff dem Schüler beizubringen. Nach dem Mitgetheilten zu schließen, dürfte sie nicht uninteressant ausgefallen sein. Was die Uebungsstücke anlangt, so sind diese in des Verfassers leider sehr bekannten Weise gefertigt. Kein Wort ihretwegen! — Sollte man aber glauben, daß Brunner's Sachen immer noch Abgang finden? Daß dem so ist, bestätigte mir vor nicht gar langer Zeit noch ein Mann, dem ich wohl hierin trauen darf. Er selbst empfahl mir unbefangen sie an, und als ich ihm bedeutete, daß doch nicht viel zu diesen Sachen sein könne, da sie in den musikalischen Blättern stets Mißbilligung erführen, so antwortete er mir noch unbefangener, es schade das gar nicht, es sei im Gegentheil gut, wenn sie „schlechtgemacht" würden, dadurch würden die Leute erst recht aufmerksam auf sie. Mein Haar sträubte sich, als ich solches vernahm, ein entsetzlicher Ekel bemächtigte sich meiner. — So trete diese „Clavierschule für Kinder oder Anweisung zum Pianofortespiel für jugendliche Schüler" ihren Lauf an: ich kann nur wünschen, daß sie nirgends eine Stätte finden möge!

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Dreißigster Band. **№ 2.** Den 4. Januar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^{1}/_{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^{1}/_{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber den Contrabaß und dessen Behandlung,

nebst einem Hinblick auf die Symphonieen von Beethoven *).

Von August Müller.

(Dritter Artikel und Schluß.)

Beethoven! — Ein Name, welchen jeder Künstler, Kunstverständige und Kunstfreund mit Begeisterung nennt, und den der in seinem Fache strebende Contrabassist doppelt verehrt, da ihm von dem hohen Meister in den neun bekannten Symphonieen eine Aufgabe gestellt wurde, für deren würdige Lösung er sich seine ganze Lebenszeit hindurch interessiren wird. — Beethoven hat in seinen Symphonieen, außer anderen unermeßlichen Kunstschätzen, auch einen wahren Schatz für die Ausbildung des Contrabassisten niedergelegt; er hat die verborgensten Eigenschaften des Contrabasses hervorgerufen, sie in einer Art ausgebeutet und benutzt, welche diesem Instrumente eine Stellung bestimmte, die Alles weit hinter sich ließ, was frühere Componisten der Kunstwelt geboten hatten. In den erhabensten Momenten seiner Begeisterung, von welchen seine Schöpfungen so oft Zeugniß geben, greift er meistens nach den gewaltigen Tönen des Contrabasses, um donnernd die großartigsten Ereignisse der Natur zu charakterisiren, oder die heiligen Geheimnisse eines anderen Seins mit allmächtiger Hand zu enthüllen. Darum, und weil der Contrabaß die Wurzel des schönen Baumes, welchen Beethoven uns zur Freude pflanzte, zu nähren und zu pflegen hat, und daher die tausend wundervollen Blüthen dieses Baumes ruhiger sich entfalten sehen kann, — darum glaube ich, daß dem Contrabassisten vor allen Anderen der größte Hochgenuß bei der Ausführung der Beethoven'schen Symphonieen zu Theil wird, zumal wenn er durch anhaltendes Studium derselben die technische Aufgabe gelöst, und durch ihr öfteres Anhören sie vollkommen in sich aufgenommen hat.
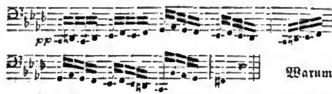
Zur guten Ausführung der Symphonieen von Beethoven sind bei dem Contrabaß Künstler in voller Bedeutung des Wortes nothwendig; denn bei der sublimen Charakterisirung seiner Ideen muß der große Meister Anklang, und zwar vollen, reichen Anklang, in der Brust des Ausführenden finden, wenn diese Ideen genügend reproducirt werden sollen. Der gewöhnliche Musiker, wenn er auch Gewandtheit besitzt, genügt nimmermehr; der Handwerker aber entwürdigt mit seinem Bogen den Meister und läßt Hunderte

*) Als ich die Symphonieen von Beethoven in Bezug auf den Contrabaß behinblicken wollte (wozu ich diesen dritten Artikel gleich Anfangs bestimmte), habe ich gefunden, daß über dieselben doch mehr nothwendige Bemerkungen zu machen waren, als ich vorher vermuthete; aus dem Hinblick wurde daher mehr ein Hineinblick, wegen dessen größerer Ausdehnung mir hoffentlich von dem Contrabaß-liebenden Publikum Verzeihung zu Theil werden wird. Auch das verspätete Erscheinen dieses Artikels findet darin mit seine Entschuldigung. A. M.
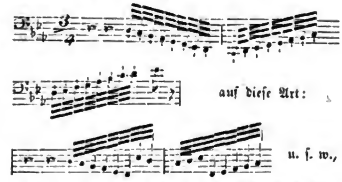
von kleinen, aber nichtsdestoweniger bedeutungsvollen Nüancen spurlos vorübergehen.

Trotz allen mir aus dem Herzen fließenden Lobpreisungen über die Anwendung des Contrabasses von Seiten Beethoven's in seinen Symphonieen, ist es hier an seinem Platze, Einiges über die Mißgriffe zu sagen, welche er doch manchmal hat unterlaufen lassen; Mißgriffe, welche freilich in der Begeisterung des Schöpfers, die die Mittel zur Ausführung öfters nicht mehr berücksichtigte, und in der zu wenigen Kenntniß des Mechanischen des Instrumentes Entschuldigung finden. — Beethoven hat namentlich in seiner neunten Symphonie (auf welche ich später specieller zurückkomme) nicht allein die menschlichen Kräfte überschätzt, sondern auch durch die allzugroße Schwierigkeit der Passagen Problemas gestellt, deren Lösung nicht genügen kann. Seine Neunte-Symphonie-Contrabassisten müssen eigentlich Polypheme in Bezug auf die Körperkraft, und Paganini's hinsichtlich der technischen Ausbildung auf ihrem Instrumente sein.

Beethoven hat ferner bei dem Niederschreiben des Contrabaß-Parts in seinen Compositionen mit vielen Anderen öfters die tadelnswerthe Gewohnheit getheilt, daß er den Umfang des Instrumentes unberücksichtigt ließ, und namentlich in der Tiefe Töne, ja ganze Passagen niederschrieb, welche auf dem Contrabasse nicht mehr zu finden sind. Diese Gewohnheit, welche, wie ich bemerkte, viele andere Componisten mit Beethoven theilen, wirkt gerade bei seinen Compositionen, meiner Ansicht nach, sehr nachtheilig bei der Ausführung ein; denn der Contrabassist ist genöthigt, jede Passage, welche den Umfang des Instrumentes überschreitet, zu verändern, zu theilen, und diese Theilung wird gewiß nicht immer nach der Intention des Componisten vor sich gehen, namentlich bei weniger intelligenten Musikern. Ich will nur ein kleines Beispiel aus der Gewitterscene in der Pastoral-Symphonie anführen, welche den besten Beweis liefert:



Warum hat Beethoven (der doch wohl wußte, wie tief man auf dem Contrabasse spielen kann), für diese Passage dem Contrabassisten nicht gleich in einer besonderen Linie genau seine Noten vorgeschrieben? — Jeder gewandte Musiker wird sie zwar schon, mit Ausnahme der letzten vier Töne, gewiß eine Octave höher spielen; allein es giebt auch welche, wie ich selbst beobachtet habe, die (durch unsinniges Herumspringen mit den Tönen, die auf dem Instrumente liegen und die nicht darauf zu finden sind, die deshalb um eine Octave höher gespielt werden müssen) der Gedankenrichtung des Componisten nicht folgen und die Sache verpuffen. Bei reinen Scalen, in welchen Töne vorkommen, die nicht auf dem Contrabasse liegen, ist das ungeschickte Verändern nicht so zu bedauern. Verändert der Contrabassist z. B. die Scala am Schlusse des Adagios der vierten Symphonie:



auf diese Art: ... u. s. w., so hat dies am Ende nicht so viel zu bedeuten, weil das unterstützende Violoncell hier ausgleichend auftritt; nichtsdestoweniger wird aber diese Scala einen ganz anderen Effect machen und wird viel weniger störend in das Ohr des Zuhörers fallen, wenn sie der Contrabassist so executirt:



Wenn die Componisten auch bei einzeln auftretenden Tönen, oder auch bei einer kleinen für sich bestehenden Anzahl von drei bis vier Tönen, unbekümmert um den Umfang des Contrabasses verfahren, so schadet dies freilich nicht viel, und es wird deshalb kein Nachtheil bei der Ausführung entstehen; aber sie würden gewiß in ihrem Interesse handeln, wenn sie bei förmlichen Passagen, bei Stellen, welche mit ihrer Gedankenrichtung eng zusammenhängen, etwas genauer zu Werke gingen, und dem Contrabasse hinsichtlich seines Töne-Umfangs mehr Berücksichtigung schenkten. Ich finde überhaupt die ganze Sache gar merkwürdig und kurios. Warum fällt es denn keinem Componisten ein, für die Violine Noten der Art zu schreiben: , oder für das Cello derartige: ? Man würde das sehr lächerlich finden. Bei dem Contrabaß nimmt man es seit

Olims Zeiten nicht so genau, und doch ist es, streng genommen, eine eben so große Lächerlichkeit. — Da dieser Mißstand aber nun einmal existirt, so muß der Contrabassist darauf bedacht sein, ihn auf die bestmöglichste Weise auszugleichen. Es ist schwer, darüber bestimmte Regeln zu geben; die richtige Einsicht des Künstlers muß das Richtige herausfinden.

Ehe ich nun specieller die Einzelheiten in den Beethoven'schen Symphonieen beleuchte, erlaube ich mir, hier eines Umstandes Erwähnung zu thun und die Frage zu stellen: Was wohl Beethoven bewogen haben mag, in zweien seiner Symphonieen (in der siebenten gleich im Anfang, und in der neunten in dem $\frac{3}{2}$ Tacte, Andante Maestoso, kurz vor dem Allegro Energico, $\frac{6}{4}$ Tact) Tenorschlüssel anzuwenden, da doch bei beiden Stellen die Töne in dem gewöhnlichen Bereich des Contrabasses liegen? — In der neunten Symphonie ist diese Anwendung des Tenorschlüssels noch eher zu erklären, da mit derselben eine sprechende Stimme eintritt; aber in der siebenten Symphonie ist ohne allen besonderen Grund das Tenorzeichen zwei Mal vor die letzten vier Töne einer Scala gesetzt, die eben so gut mit dem F-Schlüssel hätte ausgeschrieben werden können. Hat nun Beethoven etwas Besonderes damit gewollt? oder hat er das Tenorzeichen, ohne daß er es selbst merkte und ohne daß er besonders dabei dachte, im Laufe des Schreibens so mit einfließen lassen? —

Hauptgrundsätze für den Contrabassisten

bei der Ausführung der Symphonieen von Beethoven.

1) Der Contrabassist muß, wenn er eine Symphonie von Beethoven (und namentlich eine von den größeren) auszuführen hat, seine Kraft eintheilen, damit er gegen den Schluß noch etwas Vorrath hat und nicht vor der Zeit erlahmt.
2) Bei allen Eintritten von Themas, sprechenden Stellen, welche in den Symphonieen von Beethoven sehr oft vorkommen, muß der Contrabassist seinen Ton mehr zusammenfassen; er muß ein Anderer als bei dem Accompagniren sein; er muß fein sauber spielen und, ohne prätensiös zu sein, gleich den regelmäßig stimmführenden Instrumenten, seiner Melodie Ausdruck und Geltung zu verschaffen wissen.
3) Um dieses wirksamer thun zu können, soll er bei allen melodiösen und bei solchen Stellen, welche in zarter Weise einen Contrapunkt gegen andere Stimmen bilden, namentlich wenn sie mit liegendem Bogen vorgeschrieben sind, — **so viel möglich die leeren Saiten zu vermeiden suchen;** sie bringen Ungleichheit in den Ausdruck, da sie stets stärker und freier tönen.
4) Noch eine Hauptbemerkung: Es ist nämlich öfters die Nothwendigkeit vorhanden, zur Unterstützung des Ausdrucks gewisse Baßstellen, ja manchmal einzelne Baßnoten, im forte und piano mehr wie gewöhnlich zu marquiren und hervorzuheben, auch wenn keine besonderen Ausdrücke vorgeschrieben sind. Freilich muß dieses Hervorheben, Schwerernehmen, der Einsicht und dem Urtheil des Ausführenden überlassen bleiben. Nur ein kleines Beispiel vom Schluß der C-Moll Symphonie:

u. s. w. Hier müssen die bezeichneten Töne bedeutend schwerer gespielt werden.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein.

Die dritte musikalische Unterhaltung am 18ten Decemb., in welcher sich die Vereinsmitglieder zum letzten Mal im vorigen Jahre versammelten, war der Quartettmusik gewidmet. Es wurden nur Werke von jetzt lebenden Componisten aufgeführt, zunächst um zu zeigen, was die neueste Zeit auf dem von den Classikern so reich angebauten Felde hervorgebracht, sodann aber, um daraus zu erkennen, wie der Verein es sich auch für die Folge angelegen sein lassen wird, beachtenswerthe Erscheinungen sowohl auf diesem wie auf anderem Gebiet der Tonkunst, worauf er seine Thätigkeit erstrecken kann, vorzuführen, und somit die Kunst selbst zu fördern. Die aufgeführten Werke waren: 1) Zwei Quartettsätze von J. L. Fuchs aus dessen acht Quartettstücken, Op. 13, Manuscript: Nr. 2, Moderato Cis-Moll, und Nr. 5, Thema mit contrapunktischen Variationen D-Dur. 2) Viertes Quartett, Op. 16, von W. H. Veit, G-Moll. 3) Quartett von Carl Reinecke, Op. 16, Es-Dur. Man erkannte in den Tonstücken von Fuchs den äußerst gründlichen und tüchtigen Musiker, fand jedoch das Melodische nicht besonders vorwaltend. Das Veit'sche Quartett fand Anklang, besonders gefiel das Adagio; das Finale erschien dagegen etwas zerrissen durch den mehrfachen Tempo- und seltsamen Motivwechsel. Das Reinecke'sche Quartett fand man in jugendfrischen Ideen über dem Veit'schen, aber in Betracht der Verwendung und Beherrschung dieser Ideen, überhaupt hinsichtlich der Feinheiten des Quartettstyls unter demselben stehend.

Die ausführenden Vereinsmitglieder waren die Herren: Meyer, Wilschau, M. Becker, Riccius d. J. und Reimers.

H. Schellenberg, Schriftführer.

Leipzig. Am 17ten Decemb. veranstaltete die blinde Sängerin Frl. Anna Flaggeter aus Zürich ein Morgenconcert in der Buchhändlerbörse. Sie fand verdienten Beifall, da sie Anerkennenswerthes leistet. Unterstützt wurde das Concert durch die HH. Joachim und Behr. Ein Pianist aus Prag, Hr. Pelz, spielte eine miserable Composition von einem gewissen Wirkhert; wir bedauerten, daß er sich bei einem Vortrage vor dem Leipziger Publikum in der Wahl so ganz vergriffen hatte.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. In **Breslau** hat die erste Symphonie-Soirée der Theater-Kapelle stattgefunden; es kamen darin zur Aufführung: Haydn's G-Dur Symphonie, ein Concertino für Violoncell von Kummer, vorgetragen von Hrn. Bruhns, Mendelssohn's Ouvertüre zur „Melusine" und Beethoven's A-Dur Symphonie. Alles erwarb sich reichen Beifall.

Ernst hat in Gemeinschaft mit **Willmers** ein Concert in Wien gegeben.

Nachdem in **Hamburg** kurz aufeinander folgend die Elsler und die Grahn gastirten, ist nun auch die Grisi eingetroffen; man wird Gelegenheit haben, die Leistungen dieser Künstlerin gegen die beiden ersteren zu messen.

Der Geigenvirtuos **Möser** ist nach Rio de Janeiro gereist, um dort vor der kaiserlichen Familie zu spielen.

Hr. **Formes** hat in Amsterdam in „Figaros Hochzeit" gastirt.

Musikfeste, Aufführungen. Am 17ten Dec. wurde in **Prag** zur Feier des Regierungsantrittes des neuen Königs von Böhmen bei festlicher Beleuchtung im deutschen Theater „Titus der Großmüthige", und im böhmischen Theater „Czaar und Zimmermann" gegeben.

In **Liegnitz** ist unter Leitung des Musikdirector Tschirch Mendelssohn's „Elias" aufgeführt worden.

Neue Opern. Der **Herzog von Coburg** hat zur Feier des Geburtstages der Herzogin eine neue von ihm componirte Oper aufführen lassen: „die Vergeltung".

Hr. **Hellmesberger** d. J. wird in Grätz seine Oper „Der Tag der Verlobung" zur Aufführung bringen.

Der Componist **Herrmann** in La Rochelle hat daselbst seine neue Oper „Lelia" mit großem Beifall aufgeführt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Hr. **Winkelmeyer** in Heidelberg, bisher Dirigent des dasigen Musikvereins und Liederkranzes, ist zum akademischen Musikdirector ernannt worden.

Todesfälle. In Berlin ist der Liedercomponist **Graben-Hoffmann** plötzlich gestorben.

Vermischtes.

Im Jahre 1848 sind folgende umfangreichere Werke in Deutschland erschienen: — Für **Orchester**: 4 Symphonien (Gade, Onslow, Sayve, Schumann); 4 Ouvertüren (C. Franck, Hellmesberger, Kalliwoda, Schindelmeisser). — Für **Streichinstrumente**: 1 Octett (C. Schuberth); 1 Sextett (Dobrzynski); 5 Quartette (Hirschbach 3, Reinecke, Taubert); 4 Violinconcerte (Kalliwoda, Molique, Prume, Vieuxtemps); 2 Violoncellconcerte (Groß, Servais). — Für **Pianoforte**: 2 Quartette (Berens, E. Krüger); 7 Trios (Fesca, C. Franck, Litolff, Marschner, Schumann, Spohr, Turanyi); 4 Sonaten mit Violine (Berens, Hellmesberger, Horsley, Leonhard); 1 Allegro zu vier Händen (Bergt); 5 Sonaten für Pfte. allein (Fißmer, Flügel, Reinecke, Rietz, Schindelmeisser). — **Opern** im Clavierauszug: 8 (Auber „Haydée", Balfe „der Mulatte", Flotow „Martha", Kücken „der Prätendent", Litolff „die Braut vom Kynast", Lortzing „zum Großadmiral", G. Schmidt „Prinz Eugen, der edle Ritter", Wallace „Maritana"). — **Kirchenmusik**: 1 Oratorium (Dam „das Halleluja der Schöpfung"); 3 Messen (Brosig, Drobisch, Ferd. Schubert). — Außerdem: „Cristoph Columbus", Symphonie-Ode von Fel. David.

In **Paris** fand am 26sten Nov. am Conservatorium die große Preisvertheilung Statt. Es wurden viele Zöglinge gekrönt, die unter Auber, Halevy, Caraffa, Adam ꝛc. ihre Studien gemacht.

In **Darmstadt** wurde das Theater mit Lachner's „Catharina Cornaro" eröffnet.

Fräul. **Nina Stollewerk** gab am 3ten Dec. in Wien ein Privatconcert, worin ihre Schülerinnen Proben ihrer Fähigkeiten ablegten, und zugleich den Beweis lieferten, was Frl. Stollewerk für eine tüchtige Gesanglehrerin ist. Es wurden Werke von Beethoven, Mozart und Weber vorgetragen, und einige Schülerinnen durch reichen Beifall aufgemuntert.

Die neuesten Nachrichten aus **Paris** sprechen sich einstimmig aus, daß die Halevy'sche Oper: „das Maienröschen oder das Thal von Andorre" trotz der Präsidentenwahl das Kunstinteresse der Pariser sehr in Anspruch nimmt. Diese Oper ist bereits vierzehn Mal gegeben, und die Billets sind bis zur vierundzwanzigsten Vorstellung wieder vergriffen.

In **Hamburg** wird zur Aufführung die Benedict'sche Oper „Der Alte vom Berge" vorbereitet.

Im Josephstädter Theater in **Wien** wird der „Verrnquier" von Auber einstudirt.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für usik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.
Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 3. Den 8. Januar 1849.

Von dieser Zeitschr. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte.

Adolph Bergt, Op. 4. Introduction et Valse sentimentale. — Leipzig, Peters. Pr. 18 Ngr.

— —, Op. 5. Ballade. — Ebend. Pr. 18 Ngr.

Zwei treffliche Stücke, die von dem hervorragenden Talente des Tondichters von Neuem Zeugniß geben. Sie theilen die Vorzüge seiner früher erschienenen Werke; dieselbe Kraft und Frische offenbaren sie, dieselbe Geradheit und Strenge des Charakters, wie sie nur einer festgeschlossenen Individualität eigenthümlich. Beide Werke hinterlassen demnach einen wohlthuenden Eindruck. — In schöner organischer Gliederung erscheint der Walzer, melodisch anmuthsvoll und fesselnd durch seine Harmonien. Er bedingt nicht einen so hohen Grad technischer Fertigkeit, als daß nicht auch minder geübte Spieler sich ihn zu eigen machen könnten. Man wird ihn gern spielen, sich an der Ausführung desselben vielfach erfreuen. — Von gewichtigerem, mehr in die Tiefe gehendem Inhalte ist die Ballade. Lebenswarm und innig theilen sich die Töne dem Hörer mit, die Regungen, welche sich durch sie kundgeben, wecken sein Mitgefühl. Die schöpferische Kraft des Künstlers wirkt unmittelbar auf seine Stimmung ein, trifft überall das Rechte. Von besonderem Reize ist die Verdoppelung der Melodie in der unteren Octave auf den beiden ersten und letzten Seiten, an deren Ausführung sich beide Hände betheiligen; eben so gut machen sich die Sechzehntelgänge zu Ende Seite 7 f. Ueberall so, als es der wahre Ausdruck erfordert: es lassen sich füglich keine Einzelheiten hervorheben. Das Werk verdient allseitige Beachtung, es gehört zu den besten Clavierstücken, die neuerer Zeit erschienen.

Eins ist noch in Bezug auf das künftige Wirken des Verfassers zu erwähnen. Seine Individualität ist eine durchaus selbstständige und festgeschlossene; sich stützend auf die ihr inwohnende Kraft, verfolgt sie ihren eigenen Weg. Erklärlich daher, wenn sie geneigt ist, sich abzuschließen, sich in sich selbst einzuspinnen. Daß diese Neigung vorhanden sei, mag ich nicht behaupten; ein Bedenken ihretwegen vermöchte ich kaum zu rechtfertigen. Gleichwohl kann ich den Zuruf an den Verf. nicht unterdrücken, daß er mehr aus sich herausgehen, mit den von außen ihm zukommenden Eindrücken in größere Wechselwirkung treten möge. Er öffne sich ganz dem, was die Gesammtheit bewegt. Seiner schöpferischen Thätigkeit wird dadurch die Triebkraft stets erhalten bleiben, die Gefahr, einsam zu verkümmern, wird nimmer ihm drohen dürfen. Ich leugne nicht, daß die vorliegenden Werke mich zu diesem Zuruf veranlassen, obschon ich, wie bemerkt, einen thatsächlichen Beweis, daß er nöthig sei, nicht zu geben vermag. Nehme ihn der verehrte Künstler als eine persönliche Aeußerung freundlich auf: nur das Interesse, welches ich an seinen künftigen Leistungen im Voraus nehme, ließ mich die Scheu überwinden, dieselbe der Feder anzuvertrauen.

Louis Ehlert, Op. 9. Caprice. — Leipzig, Peters. Pr. 18 Ngr.]

Das Stück bewegt sich in der Sphäre des Anmuthigen, Zierlichen; mehr als einer angenehm vorübergehenden Unterhaltung zu dienen, beansprucht es nicht. Es geht aus Fis-Dur und ist nur fertigen Spielern zugänglich, denen es zu empfehlen. Das unorthographische c im drittletzten Tact Seite 3 u. 8 sei beiläufig erwähnt, eben so der französische Titel. — Rücksichtlich des Entwickelungsganges des Verfassers zeigt es in sofern einen Fortschritt desselben, als es größere Selbstständigkeit, gereifteres kritisches Bewußtsein gegenüber den früheren Clavierwerken bekundet. Doch fehlt ihm der natürliche Fluß, die innere Nothwendigkeit des Daseins. Ehlert hat sich bereits in seinem ersten Werke (Sonate) als Befähigter zu erkennen gegeben: räumt die Kritik dem vorliegenden Stücke nur eine untergeordnete Stellung ein, so geschieht dies in Erwägung dessen, daß er Bedeutenderes liefern kann, sobald er seine Kräfte gehörig zusammenfaßt. Möge derselbe bald ein Werk geben, das vollständig den Erwartungen entspricht, zu denen sein Talent berechtigt. Ein Jeder giebt der Kritik den Maßstab in die Hände, nach dem seine Werke zu messen sind.

Carl Hallé, Op. 2. Eglogue. Scherzo, Rêverie, Impromptu. 4 Esquisses. — Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. 2 Hefte, Pr. eines jeden 15 Sgr.

In seinem ersten Werke („Vier Romanzen ohne Worte", s. Bd. 28, S. 15 d. Z.) zeigte sich der Verf. völlig unter dem Einflusse Mendelssohn's. Diesmal kommen nur leise Anklänge an den Meister vor, — ein erfreulicher Fortschritt. Die Eigenschaften, welche den Künstler ausmachen, hat Hallé. So gering der Umfang der Sätze, so sind sie doch lebensvolle Momente eines für alle edlen Regungen empfänglichen Gemüths. Von guter Wirkung sind namentlich die beiden letzten Nummern, zart und sinnig die eine (Andantino, A-Dur), frisch und belebt die andere (Prestissimo, F-Dur), welche zugleich als gutes Unterrichtsstück gelten kann. Ich verfehle nicht, Musiklehrer insbesondere darauf hinzuweisen.

Ludwig Böhner, Op. 130. Phantasie-Sonate (in F-Moll). — Cassel, Luckhardt. Pr. 20 Sgr.

Das Werk besteht, wie schon der Titel andeutet, aus verschiedenen Sätzen. Zuerst ein Andante grave, dann ein Allegro vivace con fuoco, dann Adagio con espressione, zuletzt Allegro vivace. Sie sind sämmtlich kurz, nur der letzte Satz ist etwas ausgeführter und hat noch am meisten Aehnlichkeit mit einem Sonatensatz nach herkömmlicher Weise. Gegen die formelle Gestaltung des Ganzen ist durchaus nichts einzuwenden. Der Inhalt bekundet natürliche Befähigung, aber Mangel an allgemeiner, insbesondere an künstlerischer Bildung. Ich ward durch ihn lebhaft an jene Art von Musikern erinnert, die man am kürzesten mit dem Ausdruck: „verlumpte Genies" bezeichnet. Diese galten sonst etwas. Man fand es in der Ordnung, wenn ein „Künstler" in sittlicher Beziehung locker, in wissenschaftlicher Beziehung ungebildet war. Mehr als allen anderen Leuten sah man ihnen Schwächen und Unwissenheit nach. Die Ansicht, daß ein schaffender Tonkünstler blos natürliche Befähigung zu haben brauche, um etwas Tüchtiges zu leisten, hat noch heute ihre Vertreter. Man meint, der musikalische Instinct thue Alles, sittliche Kraft, Festigkeit des Charakters, wissenschaftliche Bildung seien ganz unnöthig, ob auch allerdings, wenn einmal da, nicht zu verachten. Die dieser Ansicht sind, mögen das in Rede stehende Werk mit irgend einem Werke unserer Meister vergleichen; vielleicht erkennen sie, worin der Unterschied liegt. Angesichts der in der Gegenwart vorherrschenden Meinung, die solch' niedere Anschauung längst hinter sich gelassen, darf ich benanntem Werke keinen Kunstwerth zugestehen. Dergleichen schwanke Musik, welche jeden sicheren Haltes, jeder Weihe entbehrt, ist nicht an der Zeit. Sie hat das zu wenig, was die Musik der Pedanten zu viel hat, und bildet zu den geistesleeren, trockenen Erzeugnissen, welche diese herauslangen, den directen Gegensatz. Dort vages Herumschweifen, hier steifes Festklemmen: das Eine so schlimm fast als das Andere! Aber doch lieber jenes, wo ich die Gewißheit von etwas Lebendigem habe, wo Bewegung ist. Ich erkenne somit den Vorzug des Werkes an, obschon ich nicht mit der Individualität, die es verkörpert, zusammenzustimmen vermag.

F. Kühmstedt, Op. 19 a. Liebe und Eifersucht. Großer Walzer. — Cassel, Luckhardt. Pr. 12½ Sgr.

— —, Op. 22. Ernst und Scherz. Adagio und Scherzo. — Ebend. Pr. 17½ Sgr.

Von beiden Stücken verdient der Walzer, was Kraft und Frische der Erfindung anlangt, den Vorrang. Er ist einer freien, künstlerischen Stimmung entsprungen und wirkt ganz angenehm. Die ihm beigegebene Bezeichnung: Liebe rc., ist nicht unpassend, wenn auch nicht zum Verständniß erforderlich. Er sei empfohlen, auch als brauchbar zum Unterricht für Geübtere. — Das Adagio und Scherzo, obschon ein Werk, das gleichfalls dem gebildeten Musiker be-

kundet, verleugnet nicht die Mühe der Arbeit. Es fehlt ihm lebendige Strömung, dort wie hier. Das Vorüberziehen der Töne ist nicht leichtbeschwingt, wie beim Walzer, sondern schwerfällig. Auch hinsichtlich der technischen Behandlung des Instrumentes steht es gegen diesen zurück. Daß der Verf. der Spohr'schen Schreibweise huldigte, scheint mir fast Absicht. So gewiß als er sich bestrebte, etwas Gutes zu liefern, so gewiß ist es, daß der Erfolg hinter dem Willen zurückblieb. Doch hindert dies nicht, ihm gerechte Anerkennung zu Theil werden zu lassen.

J. B. Cramer, Op. 111. Hommage à la mémoire de Mendelssohn. 12 Pièces caractéristiques en forme d'Etudes. — **Leipzig, Peters. Pr.** 1 **Thlr. 10 Ngr.**

Die Stücke sind sauber und gut gearbeitet. Befremden kann es nicht, wenn sie nichts Anderes besagen, als die älteren derartigen Stücke des Verfassers. Zu technischen Zwecken sind sie so gut wie diese zu verwenden. Die Nummern sind sämmtlich durch kleine, unbedeutende Zwischensätze verbunden, welche die Tonarten vermitteln. Mehreres ist nicht darüber zu berichten. Das Titelblatt trägt die Bemerkung: „La dédication de ces Etudes, écrites en 1846, fut acceptée à cette époque par l'immortel auteur de 'Elias."

Jos. M. H. Beltjens, Op. 10. La Jalousie. Esquisse caractéristique. — **Haag, Weygand u. Beuster. Pr.** 1 **Fr.**

Edouard de Hartog, Op. 16. Barcarolle. — **Ebend. Pr.** 1 **Fr.** 40 **Cts.**

— — —, **Op.** 17. La Fête des Gnômes. Impromptu fantastique. — **Ebend. Pr.** 1 **Fr.** 40 **Cts.**

Diese Werke gehören zur Gattung angenehmer Unterhaltungsmusik. Das virtuose Element ist in ihnen vorherrschend, alle drei verlangen gute Fertigkeit. Doch bieten sie mehr, als man von bloßen Virtuosenstücken gewohnt ist. Es zeigt sich überall ein rühmliches Streben nach charakteristischem Ausdruck, Sinn für die hohe Bedeutung der Kunst. Die „Skizze" von **Beltjens** hebt kräftig an; der öftere Wechsel der Bewegung beeinträchtigt jedoch die Wirkung, und die Steigerung geschieht nicht von innen heraus. Die beiden Werke von **Hartog** leiden, ebenfalls wie jene, an zu großer Ausgedehntheit. Kürzer gefaßt, könnten sie als Etüden gelten, wie z. B. die von Döhler und Rosenhain. Im Allgemeinen sind die Werke als Erscheinungen erfreulicher Art zu bezeichnen. Sie stehen, wie bemerkt, nicht auf einer Stufe mit den inhaltsleeren Erzeugnissen, welche zur Zeit des „Virtuosenspuks", fast wo man nur hinhörte, sich breit machten.

A. Dörffel.

Ueber den Contrabaß und dessen Behandlung,

nebst einem Hinblick auf die Symphonieen von Beethoven.

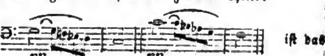
(Fortsetzung.)

Symphonie Nr. 1 (C-Dur).

Die erste Symphonie von Beethoven bietet wenig technische Schwierigkeiten, darum wollen wir nicht lange bei derselben verweilen. Im ersten Allegro: scharfes Marquiren derartiger Achtel-Passagen:



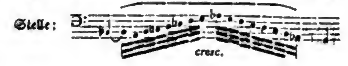
Das Legato im ersten und zweiten Theile:
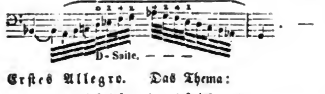


ist das am meisten Hervortretende im Basse. Mit ruhigem Bogen und sehr egalem Tone darf der Contrabassist dabei nicht zurückhalten, und muß ihm, ohne aus dem *pp* zu fallen, Bedeutung geben. Er kann dabei die Grundsätze unter Nr. 2, 3 u. 4 im Auge behalten. Im Adagio: bei dem mehrmaligen Eintritt des Themas in der Dominante, sauberes Spiel, namentlich im zweiten Theile, wo sich das Staccato anschließt, welch' letzteres der Contrabassist mit der unteren Hälfte des Bogens ausführt. Das Nämliche gilt bei dem Scherzo. Im Finale: kurzer zusammengefaßter Bogen. Die Sforzatos gehörig marquirt. Die C- und G-Scalen im zweiten Theile deutlich und solid.

Symphonie Nr. 2 (D-Dur).

Hier nimmt Beethoven die Mittel des Instruments schon bedeutender in Anspruch. Gleich vornherein ist hier der mit Nr. 3 ausgesprochene Grundsatz zu berücksichtigen. Eigentlich müßte daher die Stelle:



mit Ausnahme des letzten Tones im Tacte, ganz auf der A=Saite ausgeführt werden; da aber das vorgeschriebene crescendo bei dem Herabsteigen vom hohen as zu bedeutende Schwierigkeiten macht, und daher nicht genug hervortreten würde, so glaube ich, daß man die Stelle am zweckmäßigsten und effectvollsten so ausführt:



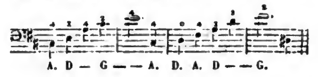
Erstes Allegro. Das Thema:

D-Saite — — G-S.

in der hier vorgeschriebenen Weise; man vermeidet so die leere Saite und bringt die vier Sechzehntheile deutlicher und runder zu Gehör. So oft das Thema in diesem Allegro piano auftritt, muß man consequent einen derartigen Fingersatz anwenden; selbst im forte ist bei den vier Sechzehntheilen die Beibehaltung Einer Saite manchmal an ihrem Platze. — Bei der im 28sten Tacte eintretenden Achtel=Figur sind die drei folgenden Tacte von besonderer Schwierigkeit, und müssen tüchtig geübt werden; es versteht sich von selbst, daß sie nur so ausgeführt werden können:
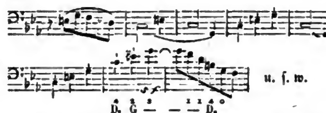
D A. G. A. D A. G A. G A D A.

Im zweiten Theile ist diese Passage, durch die dort zu benutzende A=Saite, leicht auszuführen. Die von mir bemerkte Stelle ist übrigens eine von den Zumuthungen, welche man dem Contrabassisten nicht machen sollte; denn entweder spielt er sie gut und die Kraft geht verloren, oder es giebt, was noch tadelnswerther ist, ein steifes Gesege mit dem Bogen. — Bei dem ersten Allegro muß der im Anfang unter Nr. 1 ausgesprochene Hauptgrundsatz berücksichtig werden, damit die Kraft bei der Schlußpassage nicht mangelt; sie ist übrigens an sich schon eine empfehlenswerthe, gute Uebung. Im **Finale**, Allegro molto, erwähne ich nur der Triller, so wie der gebrochenen Accorde in der ersten Abtheilung. Die ersten, schlage ich vor, ganz dem Cello zu überlassen, da sie bei der Schnelligkeit doch nicht ordentlich gehört werden, und der Contrabassist, bei der Bemühung sie auszuführen, seine Kraft verliert; die Stelle effectuirt doch, da sie meistens unisono mit den anderen Streichinstrumenten geht. — Bei dem in Vierteln gebrochenen Accorden in der ersten Abtheilung (in der zweiten sind sie leicht, da sie dort sich in der gewöhnlichen Lage befinden) ist ein zweckmäßiger Fingersatz wohl zu empfehlen, damit die linke Hand nicht zu oft versetzt werden muß; ich schreibe sie hier hin:



Symphonie Nr. 3 (Eroica).

Bei dieser schwierigen Symphonie muß der Contrabassist den von mir unter Nr. 1 aufgestellten Hauptgrundsatz besonders berücksichtigen, wenn er seiner Aufgabe genügen will. Thut er's nicht, ist er zu leidenschaftlich bei Anwendung seiner Kraft, so werden schon die Hauptmomente im ersten Allegro geschwächt. Zu diesen rechne ich: a) die Stelle im zweiten Theile, wo das Thema in C=Dur eintritt:
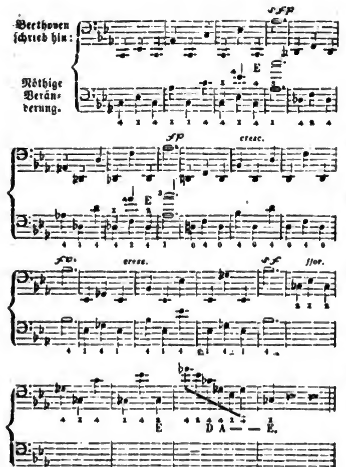


u. s. w.

b) Die gleich darauf folgende Stelle mit den springenden Tönen, welche sehr hervortritt, und welche ich, des Fingersatzes wegen, und weil Beethoven dabei den Umfang des Instruments nicht beobachtete, völlig hierhersetze. — Doch zuerst will ich auf eine kleine Imitation aufmerksam machen, welche vier Tacte vorher erscheint, und welche der Contrabassist ausdrucksvoll hervorheben und, um sie rund zu geben, auf der D=Saite bleiben muß; sie heißt:

— Bei der nun folgenden Stelle mit springenden Tönen muß der Bogen mehr am Frosche benutzt und die tiefen Töne müssen im Hinstrich genommen werden:

E-S. E-S.

Und die weiter folgende größere Stelle:

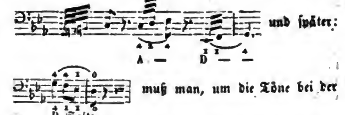


Bei den kleinen Staccato-Stellen der folgenden Art ist der vorgeschriebene Fingersatz zu beobachten, um das drei- bis viermalige Versetzen der ganzen Hand zu vermeiden, was die Ausführung steif macht:

A D G — E . c) für die dritte

Stelle: *for.* u. s. w.
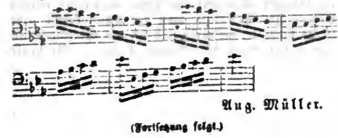
muß der Contrabassist seine größte Kraftanstrengung aufsparen. Sie ist eine Hauptstelle, welche vorher die Violinen auszuführen hatten, und muß deutlich hervortreten; aber sie wird es nicht, wenn der Ausführende nicht früher mit seiner Kraft wucherte, wie mir vielfältige Selbsterfahrung und öfteres Anhören der Symphonie bewiesen hat. — Bei dem **Adagio** hat der Contrabassist Gelegenheit sich von den vorherigen Strapatzen zu erholen. Gleich im dritten Tacte:



und später: muß man, um die Töne bei der D Saite — Ausführung zu egalisiren, die vorgeschriebenen Saiten benutzen. Eben so bei der Stelle gegen den Schluß hin: D Saite — — — — ; es darf aber keine Pause zwischen den einzelnen Tönen entstehen und sie müssen sich weich aneinander schließen. Die Kraftstelle: wird der Contrabassist, welcher gehörige Kraft besitzt, bis zu dem eintretenden gebrochenen Accord ganz auf der E-Saite spielen. Ich empfehle noch in dem Adagio bei den Vorschlagnoten der Art: *pp* , welche auch zuweilen in den Tact eingetheilt sind, die gehörige Ruhe im Bogen, und mache auf die wichtige fugirte Stelle: *for.* aufmerksam, welche mit festem Bogen und bedeutender körniger Sicherheit im Tone ausgeführt werden muß. Im **Scherzo** muß der Contrabassist seine leichte Seite herauskehren und bei den Staccatostellen das untere Ende des Bogens benutzen. Er merke sehr darauf, daß er die Finger der linken Hand fest aufsetzt und die Griffe genau mit dem Bogen zusammentreffen läßt, damit Alles hübsch sauber und nett wird. **Finale**, Allegro molto. Bei diesem muß der Contrabassist einen fixen lebhaften Bogen führen, namentlich bei den dem Basse vorgeschriebenen variirten Stellen. Wo das Thema im Basse eintritt, empfehle ich ein ruhiges scharfes Marquiren. In dem poco Andante, das eine ruhigere Empfindung charakterisirt, ist dem Contrabasse eine äußerst interessante Partie zugetheilt; er spricht wahrhaft und giebt den höheren Stimmen gewissermaßen Antwort:



u. s. w., darum muß der Ausführende seinem Spiele dabei einen leichten parlanten Ausdruck zu geben suchen. Einige Tacte später bemächtigt sich der Baß des Themas und führt es völlig aus. Bei dieser Stelle muß nun der Geist Beethoven's nicht allein über dem Contrabassisten schweben, — nein, er muß in ihn eindringen, er muß sein höheres Gefühl erregen und beleben, damit er in heiliger Weihe, ohne besondere Vorschrift, die erhabenen Empfindungen des großen Meisters mit dem richtigsten Ausdrucke wiederzugeben vermag. Da sich dabei alle Töne in der besten wirksamsten Lage auf dem Instrumente bewegen, da ferner alles schön in der Hand liegt, so wird der Ausführende in dieser Hinsicht herrlich unterstützt. Das presto gegen den Schluß bietet dem Contrabassisten Gelegenheit, seine ganze Gewandtheit im Mechanischen zu entfalten. Es ist eine große, schwer zu lösende Aufgabe, hier die deutliche solide Ausführung mit der nöthigen Kraft zu vereinigen, und ich bin gezwungen, auf meine allgemeinen Bemerkungen im Eingang dieses Artikels aufmerksam zu machen. Doch ist es ja auch eine schöne würdige Aufgabe, und da Alles in der Passage ziemlich handgerecht liegt, so wird der strebende Künstler um so weniger ermüden sie zu lösen, und die herrliche Eroica-Symphonie würdig durch seinen Contrabaß zu schließen. Ich mache noch auf die richtige Brechung der Es-Dur Scala am Schlusse aufmerksam, wo das auf dem Contrabasse nicht befindliche tiefe es erscheint, und glaube, daß sie, wie hier folgt, am zweckmäßigsten, und der Intention des Componisten entsprechend, verändert ist:



Aug. Müller.

(Fortsetzung folgt.)

Das verhängnißvolle Jahr.

(Paris 1848.)

(Fortsetzung.)

Tags darauf war die Monarchie gestürzt. — — Von diesem Augenblick lebte Paris ein wunderbares Leben, ein Traumleben auf den Straßen. Die öffentlichen Dinge verschlangen alle übrigen Interessen; alle Geister waren auf die Ereignisse des Tages, ja der Stunden, der Minuten gerichtet, und die Kunst mit ihrem heiteren Walten in idealer Sphäre wich vor dem gewaltigen Ernst der realen Gegenwart vollständig in den Hintergrund zurück. Es gab nicht Maler mehr, nicht Musiker, sondern nur waffenfähige Wehrmänner. Für die mannichfaltigsten Tonbilder und Rhythmen, wie für das reichste, bunteste Farbenspiel in stets wechselnder Vertheilung, sorgte die Geschichte selbst, während als Doppelkünstler das öffentliche Volksleben auftrat. Im engeren Sinne aber war von Stund an Paris, sonst der Ziel- und Mittelpunkt des künstlerischen Treibens, wie mit einem Schlage farb- und tonlos geworden; verschwunden war der innere Drang zum Schaffen, verschwunden zum Genießen die stille Sammlung, und wie Spreu in alle Winde zerstoben die ganze Reihe der längst im Voraus angekündigten Concerte. Hallé's kaum begonnene Matinéen gingen ein; auch die so anziehenden Ausführungen der jüngst gebildeten Concertgesellschaft, in welchen Mad. Wartel durch treffliche Wahl und gediegenen Vortrag wohlverdienten Erfolg hatte, wurden von der anschlagenden Woge hinweggespült und verschlungen. Nur das Conservatoire widerstand der Brandung und harrte aus. Zum ersten Mal aber, seit langjährigem rühmlichen Bestehen, sah man es schwanken, das Conservatoire, diesen Stolz Frankreichs, und die Glorie, die es umstrahlte, sich verdunkeln. Bis in den tiefsten Kern war der erschütternde Blitz gedrungen. Entflohen war der allbelebende Geist, verschwunden das stolze Selbstgefühl, gedemüthigt der Hochmuth, die Tapferkeit gebrochen, dahin der kecke ritterliche Uebermuth. Aber ach, auch die Andacht der Zuhörer, sie war dahin. Sie, denen das Conservatoire eine Welt, sie, die früher jedem und dem unscheinbarsten Tone Werth und Gewicht, gleichsam welthistorische Bedeutung beilegten, man sah sie jetzt zwar noch wie vormals, Jeder, Jedem bekannt, auf gewohntem Sitz den unveränderten Kreis bildend, aber verstört, verschlossen, entfremdet; körperlich zugegen, geistig abwesend, gleich der nächtlichen Heerschau ein gespenstisches Concert, ein Spuk. Ja, als an jenem Apriltage später das Concert mit der bekannten Demonstration der hunderttausend Ouvriers zusammentraf, und bei der ersten Kunde von der Bewegung wie ein endloser reißender Strom aus Vorstadt und Bannmeile die bewaffnete Bürgerwehr dem Stadthause zu sich über die Straße wälzte, der Gefahr zu begegnen: da blieb ein großer Theil der auf dem Wege zum Concert Befindlichen auf offener Straße stehen, ergriffen von dem mächtigen, nimmer endenden Anblick und von dem

Gedanken an die schreckenerregende Möglichkeit eines Zusammenpralles zweier so gewaltiger Strömungen; und es ereignete sich das Unerhörte, daß ein paar hundert Schritte davon zur selben Zeit das Conservatoire blies und strich .... nicht eben vor leeren Bänken, aber, o namenlose Demüthigung! zum ersten Mal vor lückenhaft besetztem Hause. Und vor den Thoren dieses selben Gebäudes hatte doch jüngst erst bei abgelaufenem dreijährigem Abonnement nach herkömmlicher Weise ein Heer von Melomanen eine volle Nacht Wacht gehalten, um, bei Eröffnung der Kasse am Morgen die Ersten, sich die etwa freigewordenen Eintrittskarten erkämpfen zu können!

Aug. Gathy.

(Fortsetzung folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für zwei Pianoforte.

G. Onslow, Op. 70. Quintetto pour Piano, Violon, Alto, Violoncelle et Contrebasse, arrangé pour deux Pianos par F. Mockwitz. Kistner. 2 Thlr. 25 Ngr.

Die zweite Clavierstimme ist aus den Stimmen der Streichinstrumente arrangirt. Das Werk bietet keine Veranlassung zur Besprechung. Die Eigenschaften Onslow's sind bekannt. Seite 19 findet sich der Sprachunsinn: „la basso sentia". Das falsch abgetheilte „cres-cen-do" erwähnen wir beiläufig. Es ist bekanntlich eben so, als wenn man im Deutschen z. B. „anf-chwellend" abtheilen wollte. Dies, wenn's bedürftig, aus der Grammatik zur Berichtigung.

Für Violine.

A. v. Kontski, Op. 6. Le Rêve d'une jeune Chatelaine. Mit Orchester 1 Thlr. 15 Ngr., mit Pfte. 20 Ngr., Solo 10 Ngr. Kistner.

Lieder mit Pianoforte.

L. Liebe, Op. 11. Ob ich dich liebe, frage mich nicht. Lied für eine Stimme mit Pianofortebegleitung. Luckhardt. 10 Sgr.

Der Verfasser hält sich einseitig an den Meister Spohr; wir hatten schon früher Gelegenheit dies zu bemerken. Melodie, Stimmführung, Rhythmisirung, alles dies gehört dem Componisten nicht eigenthümlich zu, er hat es nur entlehnt. Der Text des Liedes, an sich selbst nicht kurzweilig, verfällt durch die übermäßige Ausdehnung in die gegentheilige Eigenschaft, und wirkt durch die Wiederkehr ein und derselben Phrase ermüdend.

F. Theindl, Op. 4. Der Sehnsucht Klage. Witzendorf. 30 Kr.

Wiener Art und Weise, etwas oberflächlich und eben nicht schwer zu begreifen. Die ein wenig voller geschriebene Begleitung, als wir sie von dorther gewohnt sind, macht das Lied nur schwerfälliger, nicht aber geistreicher.

F. Liszt, Die Macht der Musik, gedichtet von der Herzogin Helene von Orleans, für eine Singstimme (Tenor, Sopran oder Mezzosopran). Kistner. 25 Ngr.

Zuerst eine Probe von der Textbehandlung, wie solche der geniale Künstler diesem unschuldigen, lyrischen Versuche einer hohen Person zu Theil werden ließ.

Andante, $\frac{3}{4}$, E-Moll (Einleitung: einige Fermaten, Harfenklänge ꝛc., gleichsam zum Zeitvertreib, dann die Stimme): „Wer einsam steht", (Fermate);

und noch einmal: „wer einsam steht", und wieder Fermate; „im bunten Lebenskreise, und"

quasi Recitativo, C, „was das Leben theuer macht, verlor" (Singstimme pausirt einen Tact),

piu mosso, $\frac{3}{4}$ (1 Tact, 3 Achtel Pause in der Stimme): „wie bebt, wie bebt sein Herz" (noch einmal eine der vorigen gleiche Ruhe in der Singstimme),

ritenuto (As-Dur): „tr ist eine liebe Weise aus ferner Jugendzeit — $\frac{1}{4}$ Pause) aus ferner, ferner Jugendzeit, — sein horchend" (hierzu geschmackvolle Cadenz),

quasi Allegretto, $\frac{3}{4}$, „Ohr". (Das Clavier spielt 8 Tacte Ritornell a la Bellini, wobei natürlich die italienischen beliebten Bettel Terzen und Sexten nicht fehlen dürfen.) „Willkommen (c/z) willkommen Töne" (rit. Fermate).

Von jetzt an kommt endlich die Composition in ebenere Geleise, obgleich die Zeitmaaße noch mehrere Male bis an den Schluß wechseln. Der Hauptfehler der Textauffassung ist diese, daß der Componist aus dem einfachen, lyrischen Gedichte, das nur eine versweise Behandlung in der Musik zuließ, eine große dramatische Scene zubereiten wollte. Herr, deine Wege sind unerforschlich, und du führst es wunderbarlich hinaus! Freundlicher Leser, ich möchte

die ein Bild der Ueberraschung und des Staunens geben, in welches mich diese Composition versetzte, aber der Redacteur gewähret mir nicht den Raum. Darum kaufe dir dieselbe als Weihnachtsgeschenk, und erfreue dich als Christ an den wunderbaren Wegen des Herrn. Lies jetzt noch einmal die Textesworte, die ich oben schrieb, und fasse es, wenn du magst, daß zu einem einzigen Satze der Sprache der Componist nicht weniger als **fünf** verschiedene Zeitmaaße verwendete, die Menge von Fermaten und die schöne Cadenz nicht mit eingerechnet? Und doch hat er nur wenige Worte wiederholt. Welche Oekonomie in der Verschwendung? Und nun betrachte die Composition weiter, wie sie mit vielem Gepolter und Gesäusel sich weiter dahin wälzt, ein Codex von neunzehn Seiten. Pourquoi tel bruit pour une omelette! Höre, wie er begeistert die Musik anruft, und dazu die Harfe schlägt, daß sie dröhnt, und wie er immer von Neuem das unmusikalische Wort „Musik" in die Lüfte sendet, so krampfhaft es ausstoßend, wie weiland die Baalspriester mit zerfleischter Brust schrieen: Baal, Baal, höre uns! und er hörte doch nicht! Ob nicht auch die Muse solch zudringlichem Anrufen ihr Ohr verschließt? Die Erschöpfung folgt nothgedrungen der übermäßigen Anstrengung, aber der fieberhafte Zustand erscheint von Neuem mit dem Geprassel Meyerbeer'scher Kanonenschläge, wie sie z. B. in dem Schlusse der Gnadenarie unter das Publikum geworfen werden. Und hat der Componist nicht recht, es gilt ja zu schildern, „was das Herz empfindet, töne durch die ganze Seele fort". Die „ganze Seele", ihr werdet begreifen, dies darzustellen, dazu braucht man große Mittel! Und nun wieder Absprünge mit süßen Italiasmismen, und darauf wieder die „Musik", aber von der Kehrseite, ich meine, von der sanften, mit Harfengesäusel und vergeblichen Versuchen, das Clavier zum Vibriren zu nöthigen. Dazu aber wird gesungen: Musik, Musik, Musik allein hat nie ein Herz betrogen, und viele tausend Herzen hoch erfreut, ja viele tausend Herzen hoch erfreut, ja hoch erfreut, ja hoch erfreut, ja viele tausend Herzen hoch erfreut, ja hoch erfreut!

Mir fallen unsere Volksversammlungen hierbei ein. Der Mann des Volkes hat gesprochen. Die begeisterte Menge ruft ein dreimaliges Lebehoch! Aber der Enthusiasmus läßt ihn **immer**, und **immer**, ja **immer**, ja, ja, ja **immer** noch einmal leben! Endloser Jubel erstickt die Worte, die der gerührte Volksmann von Neuem zu sprechen anhebt, er setzt sich hoch erfreut in eine stille Ecke, ja hoch erfreut, ja hoch erfreut, und weint Zähren der Rührung! Und nun, liebe Muse, ziehe du dich auch so zurück in eine stille Ecke, und sei hoch erfreut, daß du diese Verehrung deines Jüngers überstanden. Du bist alt, und mußt dich schonen, denn du sollst noch viele Jahre viele tausend Herzen hoch erfreuen, ja hoch erfreuen!

Ich möchte gern von der Musik noch sprechen, aber der Kern dieser harten Nuß ist so verschrumpft, daß nur die Lupe mich seinen wahren Inhalt erkennen läßt. Ich habe die Neigung des Componisten zu den Italienern schon erwähnt, ich füge noch hinzu, daß er auch ihre Cadenzen mit besonderer Vorliebe pflegt. Letzteres ist übrigens der einzige Punkt, in welchem dem Sänger Genüge geleistet werden kann, denn das Uebrige ist sehr häufig unsangbar geschrieben. Die Pianofortestimme ist leichter, als man erwarten durfte, sie ist unstreitig, wenigstens theilweise, das Interessanteste an dem ganzen Werke.

Wenn ich aber bei der Durchsicht desselben in üble Laune versetzt wurde, und sich dieselbe zum Theil in dem vorhergegangenen Referate wiederspiegelt, so bitte ich den geehrten Leser nicht den Gesichtspunkt zu verlieren, daß nur die Sache, nicht aber die Person angegriffen sein soll. Die Zeitschrift, und in dieser ich selbst, hat sich schon seit Jahren zur Aufgabe gemacht, die deutschen Componisten auf eine vernunftgemäßere Weise der Textbehandlung hinzuführen, und es ist jedenfalls niederschlagend, wenn man immer von Neuem diese alten Sünden auftauchen sieht, wenn sie von Leuten begangen werden, von denen man Besseres erwarten sollte und mit Recht erwarten durfte. **A. F. Riccius.**

Besprochen werden:

L. Spohr, Op. 139, 9te Sammlung der Lieder. Lieder. Luckhardt. 25 Sgr.

J. Verhulst, Op. 26. Zwölf Lieder. s' Gravenhage, by Weygand en Beuster. Heft 1, 1 Fr. 50 Cts. Heft 2, 2 Fr.

— —, Op. 24. Concert-Arie für Sopran. Ebend. 2 Fr.

Mehrstimmige Gesänge.

P. G. Renaud, Wz., Das Land der Seligen, für Männerchor. Haag, Weygand u. Beuster. Piano-Partitur, 1 Fr. Stimmen, 80 Cts.

L. van der Wulp, Kleine Cantate für drei Kinderstimmen. s' Gravenhage, Weygand u. Beuster. Piano-Partitur, 1 Fr. Stimmen, 75 Cts.

C. Zöllner, Op. 13. Zwölf Lieder und Gesänge für Männerstimmen. 2 Hefte. Nr. 1, 1¼ Thlr. Friedlein u. Hirsch.

Werden besprochen.

Kirchenmusik.

W. N. Ceulen, O Salutaris Hostia, für Männerstimmen mit Begleitung der Orgel. Haag, Weygand u. Beuster. 1 Fr. 25 Cts.

Wird besprochen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 4. Den 11. Januar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus Frankfurt a. M.

Oper und Concert.

Es ist nicht zu leugnen, daß mit den geschärften Gesetzen unseres Theaterinstituts ein geregelterer Geschäftsgang eingetreten ist, und mit den wieder voll gewordenen Gagen sich auch die revolutionären Gemüther beruhigt haben. Mühling versteht die Bühnenverwaltung aus dem Fundament, und Meck, der früher aus Conflicten mit seinen Herren Collegen nicht mehr herauskam, und nach ihrem Tode die ganze Summe von Fatalitäten ungetheilt einnehmen mußte, hat nun wieder Gelegenheit, mit ungestörter Muße sich dem Lustspiele zuzuwenden, und das Publikum mit seiner pikanten und doch so natürlichen Komik zu ergötzen. Es steht also zu erwarten, daß die segensreiche Himmelstochter **Ordnung** wieder bei uns einkehren und die edle Kunst nicht blos als Mittel, sondern als Zweck gehandhabt werde. Allein bis zu diesem Höhepunkte ist noch ein dornenvoller Pfad, denn erstens ist unser Ensemble noch nicht complet, und das Personal steht sich noch zu fremd gegenüber, um ein in sich abgerundetes Ganzes, um ein vollständiges Tableau bilden zu können. Schindelmeißer, obgleich gewandt und thätig, kann, um neuen Werken den nöthigen Spielraum zu geben, deshalb von Repertoire-Opern nur oberflächliche Proben halten. Zweitens haben wir hier ein zerstreutes und blasirtes Publikum, das keine Rücksicht auf all' die Steine und Steinchen nimmt, die das rollende Rad des Fortschritts aufhalten. Das Publikum bringt keine Pietät mehr mit in's Theater, und betrachtet es mehr als Conversationssaal für Course und Politik. Es terrorisirt den Mangel und übersieht meistens die Vorzüge; es ist stets geneigter zum Zischen wie zum Applaus, und oft ist es gut, daß es gähnt, damit es nicht pfeifen kann.

Unter solchen Umständen ist es Aufgabe unserer Anstalt, das Publikum von neuem heranzubilden, es empfänglich zu machen für Solides und Schönes. Doch ich will ja keine Abhandlung schreiben über das Verhältniß zwischen Bühne und Publikum. Ich wollte dadurch nur andeuten, wie schwer es einer Verwaltung werden muß, ihre gute Absicht zu erreichen, indem es immer schwieriger wird, der Bühne gute alte Mitglieder zu erhalten, und gute neue zu acquiriren. Mühling kann in diesem Augenblick mit Karl VII. sagen: Kann ich Künstler aus der Erde stampfen? wächst mir eine Soubrette auf der flachen Hand?... Der Riß wird entworfen, alle Kräfte sind berechnet, das Repertoire ist gemacht: da rollt ein Sandkörnchen in die Speiche und die Maschine stockt. Das beste System scheitert an Zufälligkeiten. So würde unser Tableau complet sein, wären die Geschwister Marpurg und Fräulein Jacques eingeschlagen, unsere beliebte Oswald nicht verschwunden, und Mad. Lutz, kaum wieder engagirt, nicht unpäßlich geworden. Dazu ist unsere Prima Donna Mad. Behrend-Brand ihrer Entbindung nahe, und Fräul. Fehr spricht in ihren Partien nicht mehr an. Zum Glück hatte die

Direction ihren Vortheil so weit im Auge, unsere Capitain = Anschütz wieder zu gewinnen. Doch kann diese Frau, obgleich ihr Erscheinen jedesmal neue Anziehungskraft hat, nicht die fehlenden Fächer ersetzen.

Mit unserem männlichen Personale sind wir glücklicher, da außer unseren stabilen Sängern die Oper in dem Baritonisten Clement und dem Komiker Meinhold einen glücklichen Zuwachs erhalten hat. Jedenfalls aber steckt die Direction in der Klemme, da sie weder in einer glänzenden Operndarstellung dem Publikum etwas Musterhaftes bieten, noch auf die künstlerische Würde des Instituts einwirken kann. Das muß der Zukunft überlassen bleiben.

Trotzdem aber that man doch das Mögliche. Man gab eine Menge Opern hinter einander (denn es wird jeden Tag gespielt), man renovirte „des Adlers Horst", gab den „Don Juan" mit Recitativen, und setzte „das Käthchen von Heilbronn" von Lux (mit Buch von Fried. Mick), und Shakespeare's „Sommernachtstraum" mit der Mendelssohn'schen Musik neu in Scene. Obgleich sich in der Lux'schen Musik ein hoffnungsvolles Talent ausspricht, obgleich Studium und dramatisches Element darin herrschen, so fehlt dem jungen Manne doch noch die Erfahrung des Gesanges und der Instrumentirung. Wohl ist auch das Buch zu streng nach dem Kleist'schen Drama gehalten, und an der scenischen Ausstattung Vieles zu tadeln gewesen. Die größte Schuld des Mißfallens einer neuen deutschen Oper trägt aber hier das Todtschlagen derselben schon nach der Corrections-Probe. Jede neue Oper ist eine geborne Feindin des hiesigen Orchesters, und es wird kein Gesetz diesem Krebsschaden imponiren können. Kurz, unser Käthchen von Heilbronn erlebte, trotz der Steigerung im musikalischen Werthe, trotz der vortrefflichen Melodram = Scene unter dem Hollunderstrauch, der originellen, fast Marcell'schen Haltung des Gottschalk, trotz der brillanten Chöre, und der innigen Darstellung unserer Anschütz als Käthchen, nur zwei Darstellungen, und wird schwerlich die dritte erleben. Im Ganzen hat dieses Werk viel geistige Erfindung, und gehört durchaus nicht zu den Opern der Neuzeit, die entweder mit Nichts prunken, oder sich an steife Formen halten.

C. G.

(Schluß folgt.)

Leipziger Musikleben.

(Schluß.)

Zweites bis viertes Concert des Musikvereins Euterpe.

In den Concerten des Musikvereins Euterpe hörten wir folgende Symphonien: im zweiten Concert, in C=Moll von N. W. Gade, im dritten die Militair-Symphonie von Haydn, im vierten von R. Schumann, B=Dur. Der Aufführung der erstgenannten war ich beizuwohnen verhindert; die zweite und dritte wurden lobenswerth executirt, was Anerkennung verdient, da die letztgenannte für jedes Orchester eine schwierige Aufgabe ist; insbesondere gelang der erste Satz; der dritte und vierte Satz befriedigten weniger. Eben so muß es rühmlich anerkannt werden, daß die Euterpe uns zuerst in dieser Saison ein größeres Werk von Schumann vorführte. Ouvertüren kamen zur Aufführung: die zu Egmont, A=Dur Op. 7 von J. Rietz, und eine neue zu der Oper „die Königin von Castilien" von J. Netzer, endlich Ouverture (mit Duett und Chor) aus „Ferdinand Cortez". Netzer's Composition zeigt sein Streben, sich aus der Oberflächlichkeit seiner früheren Richtung herauszuarbeiten, ohne daß dies Streben bis jetzt mit einem besonders glücklichen Erfolg gekrönt wäre. Es mangelt dem Werke vor Allem an wirklich bedeutsamen Inhalt. Solisten und Solistinnen producirten sich: im zweiten Concert Frl. Marie Wieck mit dem Concert von Pixis, und Notturno und Walzern von Chopin. Sie fand verdienten Beifall. Frl. Haubold, welche in demselben Concert eine Arie von Donizetti und Lieder von Schubert und Netzer sang, zeigte gute Stimmmittel, aber Unsicherheit der Intonation. Im dritten Concert sang Frl. C. Mayer „Ach ich fühl's" aus der Zauberflöte und eine Arie aus dem Zweikampf von Herold mit obligater Violine, vorgetragen von Hrn. v. Wasielewski. Der Violoncellist Hr. Grabau producirte sich in dem Adagio aus dem zweiten Concert von Romberg und Variationen von Franchomme. Er fand diesmal weniger Beifall, als sonst, was hauptsächlich in den gewählten Compositionen lag. Ein isolirtes Adagio pflegt nur in seltenen Fällen besondere Wirkung zu machen; die Variationen aber wurden beeinträchtigt durch die ausschließliche Begleitung von Streichinstrumenten, die, noch dazu bei mangelhafter Execution, das Soloinstrument nicht wirksam genug hervortreten ließen. Im vierten Concert sangen die HH. Wiedemann und Behr das Duett „O Mathilde" aus Tell, und Hr. Landgraf blies ein Concertino für Clarinette von M. v. Weber; die Vorträge waren gelungen, und wurden sehr beifällig

aufgenommen. Frl. Fritsche, eine frühere Schülerin des Conservatoriums, trat mit der Arie aus Figaro: „Und Susanne kommt nicht" zum ersten Male in die Oeffentlichkeit. Sie zeigte gute Stimmmittel, guten Vortrag, der nur durch Aengstlichkeit etwas beeinträchtigt war, und wurde sehr beifällig aufgenommen.

Noch will ich einer Kleinigkeit gedenken. In den gedruckten Concertprogrammen des Vereins ist eine gewisse Inconsequenz bemerkbar: so fehlt z. B. bei Frl. Haubold der Vorname, während er bei Frl. Wieck genannt ist. Statt Niels W. Gade, wie er sich selbst schreibt, heißt es Niels Gade; ein anderes Mal Jos. Haydn und dann wieder J. Rietz; bei den Vorträgen des Hrn. Graban waren beide unter einer Nummer zusammen genannt, während sie durch ein Gesangsstück getrennt waren; statt L. oder Ludwig van Beethoven hieß es: Louis v. B., u. dergl. mehr. Es bedarf wohl nur der Erwähnung, um diese Kleinigkeiten, welche bei der Ansicht des Concertzettels einen günstigen Eindruck nicht machen, beseitigt zu sehen.

F. B.

Hauptprüfung am Conservatorium.

Dieselbe fand am 21sten Decbr. Statt. Das Programm bot Interessantes. Der hervorragendsten Leistungen zuerst zu gedenken, so sind folgende Nummern desselben voranzustellen: Sonate für Pianoforte und Violine, componirt von Ludwig Normann aus Stockholm, gespielt von dem Componisten (Pianoforte) und Anton Metzler aus Zwickau; Concertstück von Weber, gespielt von Georg Mertel aus Sonnenfeld; „die Frau von Temin", aus den morgenländischen Sagen und Geschichten von Rückert, gesprochen von Pauline Thümmel aus Zwickau. Die Sonate, deren Ausführung namentlich von Seiten des Violinspielers zu rühmen, zeugte von schöpferischer Kraft, überhaupt vom Beruf des Verfassers, und erregt die besten Hoffnungen für dessen künftiges Wirken; den meisten künstlerischen Gehalt hatte der erste Satz; unstatthaft waren die Accorde, welche der Verf. zur Verbindung der einzelnen Sätze zum Besten gab. Der Vortrag des Weber'schen Concertstückes war geistig belebt und reichte in dieser Beziehung weit über die Sphäre des Schülerhaften hinaus; in Bezug auf die Technik zeigte sich der Spieler im Allgemeinen sicher und fertig; was Sauberkeit, feine Abrundung des Spieles und Tonerzeugung anlangt, so blieb hierin noch zumeist zu wünschen übrig. Der Vortrag von Frl. Thümmel, gehoben durch ein gutes Organ, fesselte durch lebendige Darstellung; ein erfreuliches Talent machte sich in demselben geltend. — An diese Leistungen reihen sich zunächst die der beiden Violinspieler Emil Bähr aus Leipzig und Nicodem Biernacki aus Tarnopol in Galizien. Ersterer spielte Adagio und Rondo von de Beriot mit Eleganz, biegsamem Ton und recht anerkennenswerther Fertigkeit; die Intonation war öfters zu hoch. Letzterer entwickelte in einem Concertino von David ebenfalls gute Fertigkeit und gegen früher ein besseres Streben nach künstlerischer Reife. — Die Gesangsvorträge waren: Arie aus „Davide penitente" von Mozart, durch Ida Mohr aus Amsterdam, Arie aus „Figaro" durch Ida Buck aus Eutin, und Arie der Königin der Nacht durch H. v. Bastineller aus Münster. Das meiste musikalische Verständniß bewährte Frl. Mohr; die Leistung derselben war weniger gelungen, wahrscheinlich in Folge vorhergegangenen Unwohlseins; die Stimme klang schwach und füllte keineswegs die Räume. Frl. Buck sang im Ganzen lobenswerth; ihre Stimme hat viel Metall und sinnlichen Wohlklang; der Tonansatz war mangelhaft. Frl. v. Bastineller beherrschte die Schwierigkeiten der Arie: „O zittre nicht, mein lieber Sohn" nicht völlig, das hohe b. d. f am Schluß gelang jedoch sehr gut; anzuerkennen ist namentlich die deutliche Aussprache des Textes. — Außerdem kamen zwei Sätze für Streichquartett, componirt von Eduard Guth aus Zunsweier, gespielt von Biernacki, Hugo Wendler aus Lissa, Guth und Grenser, und zum Schluß „Hommage à Haendel" von Moscheles, gespielt von Lina Gleim aus Kreuznach und Lisinka Günther aus Bernburg, zur Ausführung. Im Spiele der mit Geschick gearbeiteten Quartettsätze machten sich einige kratzige Einsätze bemerkbar, die auf Energie zu deuten hatten. „Hommage à Haendel" ging gut.

Im Ganzen stellte sich das Resultat als ein günstiges heraus. An gutem Willen und Eifer der Vortragenden fehlte es nirgends. Der Eindruck der Prüfung im Allgemeinen war nur erfreulich.

A. D.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Concertmeister **Rudersdorf** giebt in Breslau Quartett-Matinéen.

Fräul. **Grisi** wird im Monat Januar einen Cyklus von sieben Gastrollen in Berlin geben. Es wird dazu das für sie componirte Ballet: „Le diable à quatre", Musik von Adam, einstudirt.

Neue Opern. In der großen Oper zu Paris wurde eine neue Oper von **Clapisson** „die Verrückte" aufgeführt. Der Text ist von Scribe.

In Berlin wurde eine neue Oper von **Richard Würst** „der Rothmantel", nach einem Mährchen von Musäus, aufgeführt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Hofkapellmstr. **Franz Lachner** in München hat vom Könige von Baiern das Ritterkreuz des Verdienstordens vom heiligen Michael erhalten.

Todesfälle. In Wien starb der Tenorist **Kelchner** aus Frankfurt a. M.

Vermischtes.

Die **Allgemeine musikalische Zeitung** hat mit der Schlußnummer des vergangenen Jahres zu erscheinen aufgehört. In einigen an die Leser gerichteten Worten sagt die **Verlagshandlung** derselben u. A.: „In so weiten Kreisen gegenwärtig die Theilnahme an der Musik, die Fertigkeit in musikalischen Leistungen, die Zuversicht in der Beurtheilung derselben auch verbreitet ist, so wird doch Jeder zugeben, daß die Kraft und Fülle der Productivität keineswegs in gleichem Maße zugenommen haben, und daß Theilnahme wie Productivität sich nach allen Seiten hin zersplittern und zerstreuen. In diesem Strudel ist kein Platz für eine allgemeine musikalische Zeitung mehr; den verschiedenartigen Bedürfnissen zu genügen, sind sowohl Localblätter als Zeitschriften für Geschichte und Wissenschaft der Musik geeignet. Vergebens werden die besten Kräfte angestrengt, um zu erzwingen, was die Zeit als ihren Bedürfnissen nicht angemessen verschmäht, und wenn wir jetzt dieser Mahnung folgen, so werden die Kunstfreunde, welche — wir hoffen es — das gewohnte Blatt ungern vermissen, unsere Gesinnung nicht verkennen.

Leipzig, am 28. December 1848.

Breitkopf u. Härtel."

In Leipzig tritt eine „**Mendelssohns-Stiftung**" in's Leben, deren offizielle Eröffnung kommenden 3ten Februar erfolgen soll. Ausführlicheres darüber nächste Woche.

Für Montag den 8ten Januar d. J. hat Frau **Clara Schumann** Concert in Leipzig angekündigt.

Die „Musikalische Gesellschaft" in **Riga** hat beschlossen, um alle bis jetzt getheilt gewesenen Gesangkräfte für die Aufführung größerer Musikwerke möglichst zu concentriren, einen „Gesangverein" zu gründen, und die Leitung desselben dem städtischen Musikdirector F. Löbmann anvertraut. Eine Anzahl Mitglieder hat sich bereits gemeldet, und der Verein ist in's Leben getreten.

Dresden. Am 28sten Dec. fand die zweite musikalische Soirée von Frau Clara Schumann und Franz Schubert im Saale des Hôtel de Saxe Statt. Es kamen folgende Stücke zur Aufführung: Trio für Violine, Viola und Violoncell (von wem? Beethoven wahrscheinlich), vorgetragen von Franz Schubert, Dominik und Friedrich Schubert; „Erstarrung", „Rastlose Liebe", Lieder von Franz Schubert, vorgetragen von Frau Schröder-Devrient; Quintetto für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell von Robert Schumann, vorgetragen von Frau Clara Schumann, Franz Schubert, Uhlig, Dominik und Friedrich Schubert; zwei schottische Lieder von C. M. v. Weber mit Begleitung des Piano, Flöte (Hr. Fürstenau d. A.), Violine und Violoncell, vorgetragen von Frau Schröder-Devrient; Variations serieuses für Pianoforte von Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Frau Clara Schumann.

In **Münster** entscheiden die Landstände über das Fortbestehen des Detmolder Theaters unter Herrn Pichler's Direction. Fällt die Entscheidung für Letztern nicht günstig aus, so wird die Gesellschaft Ende Februar aufgelöst.

Die Wintersaison des Stadttheaters in **Mainz** wurde mit „Lucia di Lammermoor" eröffnet.

Die Verhältnisse des Theaters in **Potsdam** scheinen sich noch nicht zum Bessern gestalten zu wollen, man spielt noch immer auf Theilung.

In **Dresden** wurde neulich „Ferdinand Cortez" von Spontini gegeben.

Das größte Theater in **Madrid**, der Circo, wurde am 19ten Nov. mit „Eleonore" von Mercadante eröffnet.

Die Sängerin **Frau v. Bautier** hat die Bremer Bühne wieder verlassen.

Der seit zwanzig Jahren in **Wien** bestandene „Musikverein" hat am 28sten Nov. seine letzte Versammlung gehalten. Es wurde darin beschlossen, das Conservatorium, das man nicht ferner aus Privatmitteln zu erhalten wisse, aufzugeben, jedoch die Staatsverwaltung aufzufordern, das Institut den übrigen auf Kosten des Staates erhaltenen Bildungsanstalten anzureihen.

In Dresden, sagt das Gerücht, soll der Baritonist **d'Alle Aste** engagirt werden.

Frl. **Zerr**, welcher bekanntlich ihre Wohnung bei den Ereignissen in Wien in Flammen aufging, war von dem großen Schreck krank geworden, und ist kürzlich wieder zum ersten Male auf dem Operntheater am Kärnthnerthore aufgetreten.

In **Königsberg** wurde neu einstudirt gegeben: „Aschenbrödel" von Nicolo Isouard; die Oper hatte sich großen Beifalls zu erfreuen.

Chopin soll an einer schweren Krankheit darniederliegen, man zweifelt an seinem Aufkommen.

Die am 28sten November 1848 verstorbene **Herzogin Amalie** von Sachsen-Altenburg, geborne Prinzessin von Würtemberg, war eine innige und vertraute Verehrerin der Musik, welche mit tiefem Gefühl sang, und mit großer Liebe die Compositionen unserer besten Claviermeister spielte.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 5. Den 15. Januar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder und Gesänge.

Wilhelm Taubert, Op. 74. Nr. 1. „Ich muß nun einmal singen". Lied mit Begl. des Pfte., dem Fräul. Jenny Lind zugeeignet. — Berlin, J. Trautwein (Guttentag). Pr. 15 Sgr.

Ein recht herziges Liedchen, das mit seiner Naivität, mit seiner hüpfenden Fröhlichkeit die Wirkung nicht verfehlen wird. Berechnet ist es zunächst für die genannte Sängerin, weshalb auch der Schluß jedes Verses die Virtuosität in Anspruch nimmt. Uebrigens ist die Nachahmung des Nachtigallenschlages gut getroffen.

Graben-Hoffmann, Op. 8. Die Prinzessin Ilse. Lied von H. Heine, mit Begl. des Pfte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 12½ Sgr.

Der Componist befindet sich noch auf dilettantischem Standpunkte. Von einem künstlerischen Etwas ist nicht die Rede. Glaubt er vielleicht, daß mit einer überschwenglich-fein-sollenden Salonmelodie, mit einem cresc. und unmittelbar darauf *pp* rit. (Siehe S. 4, Syst. 4, T. 3), mit einer etwas variirenden Begleitung der Geist des Gedichts erfaßt und wiedergegeben ist? — was doch der Fall sein muß, sonst würde er es nicht der Oeffentlichkeit übergeben haben, — so trifft ihn eben der Vorwurf dilettantischer Macherei. Ein Heine'sches Gedicht will etwas mehr; von jener nebelhaften Romantik ist keine Spur aufzufinden. Ich möchte es fast philisterhaft nennen. Die Melodie, die ihren Ursprung Anderem, oft Gehörtem, verdankt, geht durch alle Verse, so daß also schwerfällig Capirenden zum leichteren Verständniß oftmals die Sache vorgekaut wird, was gewiß dankende Anerkennung findet.

Graben-Hoffmann, Op. 9. Helgolander Lieder von Hoffmann von Fallersleben, Erste Abtheil.: 6 Lieder für Sopran oder Tenor, mit Begl. des Pfte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 17½ Sgr.

Wenn gleich auch diese Gesänge keineswegs höheren Forderungen genügen, so läßt sich doch auf Talent und Geschicklichkeit aus ihnen schließen. Die Empfindungssphäre des Componisten ist noch keine selbstständige; das Gefühl erscheint als ein fremdes, anempfundenes, gemachtes, und zwar aus einem Kreise entnommen, der nicht empfehlungswerth ist für aufstrebende Componisten. Allenthalben drängt sich die Sucht nach Effecten, wie sie die gedanken- und gefühllose Menge gern hört, allzusehr hervor; der Liedgesang wird aus seinem lyrischen Schwerpunkte gerissen und mit einem falschen, theatralischen Pathos geschwängert. Alle diese Fehler scheinen aus dem Streben hervorzugehen, Eingang beim Publikum zu finden. Der Componist aber, der wahren Beruf in sich fühlt, verschmäht dieses Mittel, weil es ihn, jemehr er demselben huldigt, um so weiter von dem Ziele abführt. Daß der Componist Talent hat, geht aus Nr. 2 hervor, welches im ersten und dritten Verse

eine gesunde, innige und schmucklose Melodie enthält, und zwar ziemlich ohne Textwiederholung, die in allen übrigen zum Ekel uns aufgetischt wird. Im zweiten Verse erscheint aber wieder gegen den Schluß hin Manierirtheit, ich möchte sagen Ziererei. Nr. 3 scheint noch eine andere Auffassung zuzulassen; die des Componisten ist doch etwas zu sehr Lannerisch-Polka-hüpfend. Noch ein Wort über Nr. 5, das die Bemerkung enthält: „von der königl. preuß. Hofopernsängerin, Fräul. Marx, mit großem Beifall in einem Concert gesungen.“ Mag dies vom Componisten oder von der Verlagshandlung ausgegangen sein, jedenfalls ist es sehr unpassend. Ob dieser Gesang dem Frl. Marx oder dem Berliner Publikum gefallen, wird dem Unbefangenen ganz gleichgültig sein. Ist das Lied gut, so empfiehlt es sich selbst; ist es nicht gut, so empfiehlt das lange noch nicht, wenn die eine oder die andere berühmte Sängerin es gesungen. Ist doch der Bildungszustand unserer Sänger und Sängerinnen in der Regel von der Art, daß sie mehr als Dilettanten betrachtet werden müssen. Den Künstler wie die Künstlerin bildet erst eine durch und durch gehende musikalische und ästhetische Ausbildung. Es ist dies ohne allen Seitenhieb gesagt; die Wahrheit der Worte aber findet sich täglich bestätigt. An dem genannten Liede ist aber zweierlei zu tadeln: erstlich ist es kein Lied, sondern eine theatralische Effectcomposition; zweitens ist die Empfindung darin nach Art der Meyerbeer'schen „Gnade, Gnade“ ein unpsychologisches, krankhaftes Gebilde, entstanden durch eine künstlich erregte Gefühlsaufstachelung. Es mag dies Manchem so ergehen, und hinterdrein bildet er sich ein, seine eigene Empfindung ausgesprochen zu haben. Die Ueberschriften der Lieder: Bertha, Marie ꝛc. sind eine individuelle, werthlose Spielerei des Componisten.

G. Goltermann, Op. 4. Die drei Gesellen, Ballade von Fr. Rückert. — Hannover, Bachmann. Pr. 7 gGr.

Der musikalische Werth dieser Ballade ist sehr gering, sie muß mehr als ein Versuch betrachtet werden. Giebt auch die Dichtung selbst wenig begeisternden Stoff, so zeugt doch das, was der Componist giebt, zu sehr noch von der geringen Schaffungs- und Gestaltungsfähigkeit. Man bemerkt häufig da, wo die geistige Kraft sich bethätigen sollte, hohlen Bombast und leere Malerei. Die Schlußstelle, F-Dur, in den ersten sieben Tacten ist charakteristisch und gut erfunden. Es ist dies auch die einzige Stelle darin, die musikalisch befriedigt, die darauf folgenden Tacte vernichten den Eindruck wieder, namentlich da dieselben Worte in viel matterer Färbung erscheinen.

F. X. Chwatal, 8[illegible]tes Werk, [illegible]tes Heft. Kinderlieder für Schule und Haus, in Musik gesetzt mit willkührl. Begleitung des Pianof. — Magdeburg, Heinrichshofen, 1848. Pr. 10 Sgr.

Diese Lieder sind sehr zu empfehlen. Das was der Herausgeber beabsichtigte und im Vorworte ausgesprochen hat, scheint er mir vollständig erreicht zu haben. Die Liedchen sind dem kindlichen Fassungsvermögen entsprechend und gewähren in ihren leicht verständlichen und behaltbaren Melodien mannichfachen, die Gefühlswelt des kindlichen Gemüthes weckenden und belebenden Stoff.

A. G. Ritter, Armonia. Auserlesene Gesänge für Alt oder Mezzo-Sopran. Lief. 1. Band 1. Nr. 1 bis 10. — Magdeburg, Heinrichshofen, 1848. Pr. 1½ Thlr.

Diese Lieferung enthält drei Arien von Händel (aus Judas Maccabäus, Israel in Aegypten, und Samson), zwei von Bach, eine von Gluck (aus Orpheus und Eurydice), eine von Pergolese (aus Stabat mater), eine von Rolle (der Tod Abels), eine von Mühling (aus dem Oratorium „David“). Außerdem sind durch ein Mißverständniß der Verlagshandlung einige Lieder (für eine Singstimme mit Pfte.) vom Herausgeber mit abgedruckt, was hiermit zur Entschuldigung desselben angeführt wird. Das Unternehmen ist ein sehr verdienstliches und dankenswerthes, die Auswahl vortrefflich. Sie bietet nur Classisches. Der Sinn und das Streben des Verfassers bürgt dafür, daß auch in weiteren Lieferungen dieselbe Richtung bewahrt bleiben wird. Es ist zu wünschen, daß diese Gesänge einer weiten Verbreitung sich erfreuen, damit der Sinn für das Hohe und Schöne, was unsere älteren Meisterwerke enthalten, empfänglich gemacht werde und fähig, ein ganzes derartiges Werk mit dem richtigen Verstande aufzufassen und mit Seele demselben sich hinzugeben. Leider bestätigt sich täglich nur zu sehr die Erfahrung, daß in solchen Kreisen, wo man Musik treibt und für musikalische Genüsse empfänglich gelten will, gerade dasjenige mit einer gewissen Scheu gemieden wird, was eine belebtere und tiefer eingehende Geistesthätigkeit beansprucht, selbst von solchen, die für Musik ursprünglich im bevorzugteren Grade genaturet sind. Der Grund liegt in der schlechten Richtung, die ihnen theils von nur oberflächlichen, handlangerischen Musikern, theils von den Schmachtlappereien, namentlich

im Gesangsfache, beigebracht worden. Diese seichte Richtung zu verbannen, dieses geistesbankerotte Siechthum einer bald verzärtelten, bald roh sich äußernden Empfindungsweise zu einem gesunden, kraft- und lebensvollen Zustande zurückzuführen, muß das Bestreben aller derer sein, denen die Verbreitung unserer Kunst eine heilige Pflicht des Lebens ist. Es ist in neuerer Zeit viel gethan worden, die ältern Werke an's Licht zu ziehen und zugänglich zu machen; noch fehlt aber die Hauptsache, der offene Sinn dafür, die Empfänglichkeit in der Allgemeinheit. Mögen diejenigen, die bisher der Oberflächlichkeit, Seichtheit und Liederlichkeit der Gesinnung Vorschub leisteten durch Verbreitung des Schlechten und Elenden, bald zur Besinnung kommen und den Weg betreten, den die Vertreter wahrer Kunst bereits angebahnt haben. — Zu bemerken ist noch, daß diese Gesänge auch einzeln zu haben sind zu den Preisen von 2½, 5 und 7½ Sgr.

Eduard Krüger, Acht harmlose Lieder für Ungelehrte, mit willkührlicher Clavierbegl. — Minden, W. Fißmer u. Comp., Leipzig, R. Friese, 1848. Pr. 7½ Sgr.

Der Titel klingt wie eine Demonstration, obwohl ich weit entfernt bin ihn dafür zu halten. Er entspricht dem eigenthümlichen Wesen Krüger's, wie wir es aus seinen mannichfachen schätzbaren Kritiken hier und da kennen gelernt haben. Die Lieder sind im Volkstone gehalten, ganz einfach und ungeschminkt. Das Wesen derselben zeugt von fruchtbringendem Studium des Verfassers auf dem Gebiete des Volksliedes. Die Weisen sind gesund und frisch, dem Texte entsprechend, wenn auch schlagend Neues, ein genialer Griff, sich weniger bemerken läßt. Hervorzuheben dürften sein Nr. 1. „Lied von Walter von der Vogelweide", das in seiner sinnigen Einfachheit den richtigen Ton trifft. Die Fermate, Syst. 3 letzter Tact, ist ein guter Griff; demnächst Nr. 3, Lied von Heine, „Schöne Wiege meiner Leiden", das mit seiner sanften Klage den stillen, ergebenen Schmerz in schöner Darstellung schildert; Nr. 5. „Blumengruß" von Göthe, und Nr. 6. „Lebe wohl, mein Lieb!" von L. Uhland. Lobend ist außerdem noch zu erwähnen die Vermeidung von Textwiederholungen. Dies den Widersachern zur gefälligen Beachtung. Der Verleger hat die Jahreszahl beigedruckt, worin bereits Hr. Hofmeister in Leipzig im vorigen Jahre den Anfang gemacht hat (s. Riccius' „Waldweib").

Julius Wunderlich, Op. 34. Drei Lieder für eine Baßstimme, mit Begl. des Pfte. — Düsseldorf, Wilh. Bayrhofer. Pr. 15 Sgr.

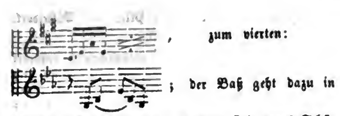
Nr. 1. „Venetianisches Ständchen", entbehrt nicht der fremdländischen Eigenthümlichkeit, wenn auch übrigens besonders Charakteristisches, außer guter Sangbarkeit und wohlberechneter Effecte, nicht hervortritt. Nr. 2. „Am Bache" (von wem?) ist ein oft dagewesenes Salonlied, das auf der breiten Heerstraße einer beliebten Sentimentalität einhergeht, Nr. 3. „Du fragst, ob ich dich liebe", ditto, ad modum Gumbertianum.

Hermann Schellenberg, Op. 6. Fünf Lieder für eine Altstimme, mit Begl. des Pfte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 15 Ngr.

Es weht in diesen Liedern ein schöner Geist, dem der Fortschritt der neuen Zeit nicht fern geblieben ist, wenn gleich eine ausgeprägte Eigenthümlichkeit noch nicht entschieden hervortritt. Die fremden Einflüsse machen sich mehr im Ganzen als in einzelnen Zügen bemerkbar. Die Auffassung zeugt von tieferem Erregtsein, von dem Streben, den poetischen Kern der Gedichte in dem entsprechenden musikalischen Ausdrucke wiederzugeben. Das gelungenste ist wohl Nr. 3, Volkslied: „So viel Stern' am Himmel stehen", das so recht aus einem Gusse entstanden, die Wirkung nicht verfehlen wird. In den übrigen zeigt sich mehr oder weniger eine Art von Absicht, der frei aus der Brust quellende Zug mangelt, die Reflexion scheint an der Hervorbringung betheiligt zu sein. In Nr. 2. „Alte Laute", erinnert der Schluß an den von Schumann in demselben Liede (Liederkreis von J. Kerner). Nr. 5. „Nähe des Geliebten" von Göthe, hat schönen Gesang und trifft den sanften, schwärmerischen Ausdruck. Textwiederholungen finden sich hin und wieder.

Aug. Kiel, Op. 22. Vier Gedichte, in Musik gesetzt für eine Singstimme. — Detmold, Meyer'sche Hofbuchhandlung. Pr. complet 10 Sgr. einzeln 3 Sgr.

Heda, kritischer Anzeiger! Warum läßt du diese Gabe deinem Schooße wieder entschlüpfen? Vernimm und merke auf! Die Begleitung zum ersten Liede ist: [Notenbeispiel], zum zweiten: [Notenbeispiel], zum dritten:



, zum vierten:

; der Baß geht dazu in Vierteln. Es dürfte kaum in neuer Zeit etwas Schülerhafteres geschrieben worden sein als diese Lieder. Es ist eine anfängerische Dilettantenarbeit, die selbst ein Dilettant von leidlicher Bildung eher den Flammen als dem Drucke übergeben würde. Und auf dem Titel steht Op. 22! Gott bewahre mich da vor dem Op. 1 bis 21.

Julius Rietz, Op. 26. Zwölf Gesänge für eine Singstimme und Piano. — Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. Heft I. Pr. 1 Thlr.

Diese Gesänge lassen den gebildeten Musiker deutlich erkennen. Edle Auffassung, liebevolle und warme Hingebung an den zu behandelnden Stoff, charakteristische Begleitung, mit fein nüancirter Färbung, sind ein sicheres Kriterium für die Güte derselben. Läßt sich hin und wieder Mendelssohn'scher Geist vernehmen, so ist dies gleichsam nur ein Winken aus weiter Ferne. Auch die Wahl der Gedichte zeigt, daß es dem Componisten darum zu thun gewesen, nur Künstlerisches zu bieten. Nr. 1. „Deinem Blick mich zu bequemen" von Göthe, und Nr. 2. „In dem Walde sprießt und grünt es" von Heine, werden von einem warmen, tiefer empfundenen Hauche getragen. In dem ersteren dürfte die Stelle S. 6, Syst. 1, Tact 4 bis zum a tempo als eine hochpoetische zu bezeichnen sein. Die folgenden: „Nacht" von Eichendorff, eine Folge von vier Liedern, entbehren nicht besonderer Eigenthümlichkeiten. Das erste: „Die Vöglein, die so fröhlich sangen", ist so recht in seinem innersten Kerne erfaßt und wiedergegeben. In dem zweiten: „Tritt nicht hinaus jetzt vor die Thür", glaubt Referent von seinem Standpunkte aus die öfteren Wiederholungen mit der pointirten Form des Gedichtes nicht vereinbaren zu können, obwohl die Auffassung desselben auf poetischem Grunde ruht. Desgleichen kommt auch in den beiden letzten dieser Folge die Eichendorff'sche Romantik mit ihrem stillen Zauber in anziehender Weise zur Anschauung. Das letzte in diesem Hefte: „Frühlingsgedränge" von Lenau, ist in seiner seligen Ueberschwenglichkeit ganz trefflich wiedergegeben. — Die Lieder seien der Beachtung empfohlen.

Emanuel Klitzsch.

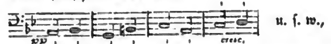
Ueber den Contrabaß und dessen Behandlung,

nebst einem Hinblick auf die Symphonieen von Beethoven.

(Fortsetzung.)

Symphonie Nr. 4 (B-Dur).

Bei dieser Symphonie ist weniger zu bemerken, da die Contrabaß-Partie darin nicht so schwer auszuführen ist. Im ersten Allegro berühre ich die Stelle, wo das Thema im Basse liegt; sie muß ohne Steifheit, mit freiem losen Bogen ausgeführt werden. Ferner das scharfe Accentuiren der in halben Noten fortschreitenden Stelle:



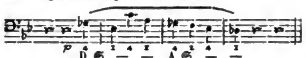
u. s. w., welche sich im zweiten Theile eine Quarte höher vorfindet. Bei ihr muß man den Bogen noch fester wie gewöhnlich halten, um den Tönen die scharfe Spitze geben zu können. Die Finger der linken Hand eisenfest auf die Saiten, damit Alles klingt und sauber hervortritt. — Ich mache ferner auf die Imitation

for.

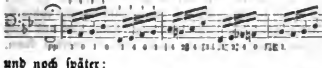
aufmerksam, bei welcher der Contrabassist, als selbstständiger Stimmenführer sich des Ausdrucks befleißigen muß, dessen ich im Eingang gedacht habe. Im Adagio sind zwei Momente zu berücksichtigen, nämlich die Staccatos in Zweiunddreißigtheilen und die Stellen der Art:

welche im forte und piano sehr häufig vorkommen. Erstere muß der Contrabassist, wie ich schon mehr erwähnte, mit der unteren Hälfte des Bogens ausführen; er muß gewissermaßen zwischen jeder Note eine Pause zu machen streben, und muß wohl darauf bedacht sein, daß die fest aufgesetzten Finger der linken Hand in vollkommenen Einklang mit den Bogenstrich gebracht werden. Bei den oft vorkommenden Stellen der anderen Art ist besonders zu empfehlen, daß der Ausführende seinen Bogen sehr fest hält, weil es ihm so leichter fällt, scharf zu spielen und die Pausen gehörig zu berücksichtigen. Im *pp* ist dies namentlich von Wichtigkeit, des leichten, unschwerfälligen Vortrags wegen. Auf die richtige Brechung des Staccatos am Schlusse habe ich schon im Anfang, bei

meinen allgemeinen Bemerkungen über die Beethoven'schen Symphonieen hingewiesen. In der Menuett spielen die Legatos eine bemerkenswerthe Rolle. Sie liegen meistens gut in den Fingern; nur die erste Stelle, welche sich später noch einmal wiederholt, ist schwieriger; ich setze sie hier hin:



Ich halte den angezeigten Fingersatz für zweckmäßiger, da man bei dem gewöhnlichen die Hand fünfmal versetzen muß, und dennoch wegen des Saitenwechsels die Gleichheit des Tones und die nöthige Ruhe des Bogens nicht erreicht. — Das letzte **Allegro non troppo** bietet nur eine Stelle von Schwierigkeit; es ist die Passage gegen den Schluß. Sie muß sehr deutlich und rein gebracht werden:



und noch später:
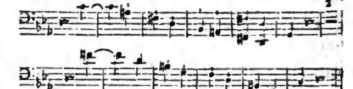


Ich mache dabei auf meine schon öfters gemachten Bemerkungen hinsichtlich des Staccatos aufmerksam.

Symphonie Nr. 5 (C-Moll).
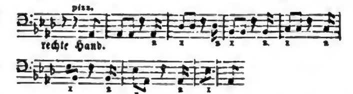
Unter den Symphonieen von Beethoven ist die C-Moll Symphonie ohnstreitig der Glanzpunkt für den Contrabassisten, weil die Schwierigkeiten nicht unüberwindlich sind, und weil der Charakter des Instruments darin wahrhaft ausgebeutet und in dem herrlichsten Lichte präsentirt ist. Aber — aber! der Contrabassist muß, um mich eines gewöhnlichen Ausdrucks zu bedienen, nicht allein Haare auf dem Bogen, sondern auch Haare auf den Zähnen haben, d. h. er muß ein gemachter Künstler sein, um den Anforderungen vollkommen zu entsprechen, welche Beethoven an ihn macht. — **Allegro con brio.** Bei dieser weniger schwer auszuführenden Pièce der Symphonie muß das Thema, welches so oft in kräftiger und in spielender Art erscheint, stets mit Ausdruck und mit scharfem Bogen hervorgehoben werden. Dann erwähne ich noch einiger Partien in Viertelnoten, welche besonders abgesetzt und marquirt vorgetragen werden müssen, z. B.

welche Stelle auch im zweiten Theile des Allegros eine kleine Terz tiefer vorkommt; ganz besonders aber die Stelle:
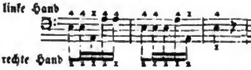


ferner die Beobachtung aller Sforzatos.

Bei dem **Andante con moto** ist schon mehr zu bemerken. Zuerst einige Worte über das öfters darin vorkommende Pizzicato, dieses schöne Ausdrucksmittel, welches auf dem Contrabasse weit mehr effectuirt als auf den anderen Streichinstrumenten. (Ich sage dies wohl nicht ohne Grund, denn das scharfe Kneifen der kurzen, straff angespannten Violinsaiten, wie man es gar oft hören muß, macht wahrlich keinen Effect, der wohlthuend ist.) Die Finger der linken Hand müssen dabei sehr fest auf die Saiten gesetzt werden, damit diese frei vibriren können. Es ist ferner gut, wenn man sich gewöhnt, mit dem Zeig- und **Mittelfinger** (welche man indessen nur mit der Spitze benutzen darf) die Saiten anzuschlagen, weil diese Gewohnheit die Leichtigkeit unterstützt, wenn die Töne im Pizzicato schneller aufeinander folgen oder die Saiten wechseln. Auch in den vorkommenden Stellen des Andantes der C-Moll Symphonie ist daher diese Gewohnheit von Vortheil; z. B.
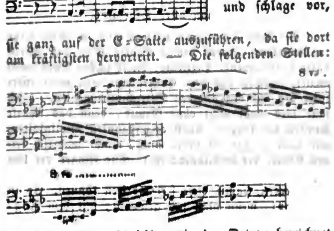


Dann die spätere Stelle:
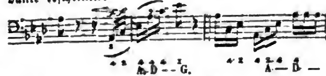


Der Bogen wird bei dem Pizz. in die Lage gebracht, daß der kleine Finger in dem Frosche liegt und der Ringfinger auf die Stange zu liegen kommt. Diese beiden halten den Bogen, Zeig- und Mittelfinger aber können sich dann zur Hervorbringung des Pizz. frei

bewegen. — Die bald nach dem zuerst angezeigten Pizz. vorkommende Passage mit liegendem Bogen in Zweiunddreißigtheilen ist eine Imitation, welche frei, mit einfacher Begleitung der anderen Instrumente, in dem Basse liegt; sie muß daher gehörig hervortreten und der Contrabassist kann sein ganz besonderes Augenmerk auf sie richten und sie tüchtig studiren, denn sie ist nicht leicht, wenn sie mit consequenter Kraft vorgetragen werden soll. Sie liegt indessen, mit Ausnahme des drittletzten Tactes, gut in den Fingern. — Ich berühre kurz die mehrmals vorkommende Stelle im *ff*:

und schlage vor, sie ganz auf der C-Saite auszuführen, da sie dort am kräftigsten hervortritt. — Die folgenden Stellen:
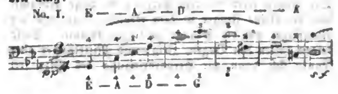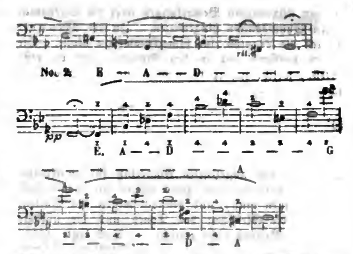


würden wohl, wie ich's mit der Octave bezeichnet habe, am zweckmäßigsten zu verändern sein. Die letzte Stelle spiele ich nicht ohne Effect total eine Octave höher; freilich tritt dann die folgende, welche nur bis in's Es geht, nicht so hervor. — Die beiden hier folgenden Stellen, welche gegen den Schluß des Andante erscheinen:



mit dem vorgeschriebenen Fingersatz.

Ich gehe nun zu dem Probierstein für den tüchtigen Contrabassisten, der Menuett, über. Sie beginnt mit einem vollkommenen Solo für den Baß, welches noch ein Mal in anderen Tönen erscheint, und mit sehr egalem Ton und Bogen vorgetragen werden muß:





Bei diesen Stellen springt nun die große Nothwendigkeit in die Augen, das Instrument in der von mir in dem zweiten Artikel vorgeschlagenen Art mit den Beinen fest zu halten, weil sonst an ein ruhiges, festes Legato, wo rechte und linke Hand frei und nach Gefallen wirken können, nicht gedacht werden kann. Eigentlich müßte nach meinen Grundsätzen der oben angezeigte Fingersatz angewendet werden, da aber bei der zweiten Stelle ohne Zweifel der Muth der Hohen-As-Berg-Ersteiger leicht sinken möchte, so habe ich den unteren beigefügt, der leichter ist, wobei aber der liegende Bogen nicht angewendet werden kann, und der Hohe-As-Berg immer ein schwer zu übersteigender Felsen bleibt, da die Saite gewechselt werden muß. Rasche fixe Versetzung der linken Hand ist sehr zu empfehlen; bei der Befolgung dieses Rathes ist auf einem sauber und nicht zu dick bezogenen Instrumente sogar die Ausführung des oberen Fingersatzes keine Unmöglichkeit. — Zu der folgenden Stelle ist wohl der angezeigte Fingersatz der zweckmäßigste:

Nun kommt das Trio in C-Dur, das schon so viel in der Welt wegen seines kräftigen Charakters besprochen, gelobt, und das von der Contrabassisten-Welt gewiß vor Allem exercirt worden ist. Bei ihm muß sich der Ausführende von vornherein vornehmen, den Bogen mehr wie gewöhnlich in der Nähe des Steges zu führen, damit die Saiten nicht zu sehr vibriren, was einen bedeutenden Vortheil in Bezug auf die Deutlichkeit gewährt; auch dürfte bei ihm ein festeres, zusammengefaßteres Tempo (ohne daß es gerade langsamer wird) wohl an seinem Platze sein. Das Ganze bewegt sich in der gewöhnlichen Lage des

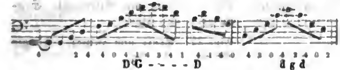
Instruments, und es ist keine eigentliche mechanische Schwierigkeit vorhanden. Die schwere Aufgabe liegt nur in der Kraftausdauer und der Deutlichkeit, namentlich in letzterer Beziehung bei der Stelle:



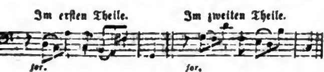
die wohl die schwierigste ist. Bei ihr ist ein besonderes Marquiren der Anfangsnoten in den einzelnen Taeten sehr zu empfehlen. — Bei der Stelle, wo später das Anfangsthema im Pizz. vorkommt, verweise ich auf meine Bemerkungen, welche ich bei dem Andante con moto machte. — In dem letzten Allegro, das sich der Menuett anschließt, ist gleich der Eintritt von einer solch' großartigen, erhabenen Wirkung, wie sie selten in der Musik vorkommt. Der Contrabassist muß durch Präcision in den punktirten Noten, durch besonders scharfes Marquiren der Stelle:



, welche einige Mal erscheint, und welche er natürlich ganz eine Octave höher spielt, das Seinige dazu beitragen. Diese Eintrittsstelle ist aber auch noch deshalb für den Contrabassisten von besonderer Wichtigkeit, weil ihm namentlich bei ihr die Pflicht obliegt, den Dirigenten kräftig hinsichtlich der schnellen Auffassung des Tempos zu unterstützen. Der Contrabassist kann und wird gewissermaßen hier der andere Director sein, wenn er seine Aufgabe versteht. — Bei den Passagen



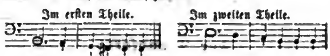
den angezeigten Fingersatz, um das öftere Versetzen der linken Hand zu vermeiden, was die Kraft schwächt und Steifheit in die Sache bringt. — Eine nicht leichte Aufgabe bilden die beiden folgenden Tacte:
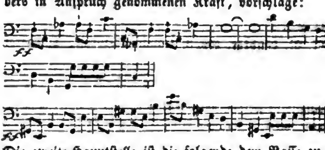


da sie beinahe frei im Basse liegen und deshalb besonders deutlich hervortreten sollen. Die Wendung des Bogens bei der ersten Stelle, wo mehrmals eine Saite übersprungen werden muß, und die tiefe Lage beeinträchtigt die Deutlichkeit sehr; darum spiele ich die erste Stelle auf folgende Weise:



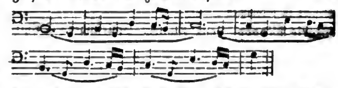
, bin aber weit entfernt, dies gerade als Vorschrift hinzustellen, weil es nicht leicht ist, das hohe a als Flageolett mit der gehörigen Stärke hören zu lassen, und weil ich nichts zur Veränderung empfehlen will, was die Möglichkeit der Ausführung für sich hat; aber deutlicher und hervortretender wird sicher diese Stelle, wie ich sie eben hinsetzte, d. h. wenn sie gut und solid vorgetragen wird. — Auf die Kraftstellen:



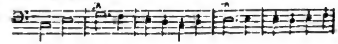
mache ich aufmerksam, weil hier der Contrabaß besonders wirken kann, und erwähne noch zweier Hauptstellen. Die erste ist die am Schlusse des ersten und Anfang des zweiten Theiles vorkommende Achtel-Passage, bei der ich eine kleine Vereinfachung in der hier folgenden Weise, zur Erhaltung der dabei besonders in Anspruch genommenen Kraft, vorschlage:

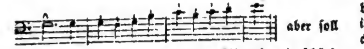


Die zweite Hauptstelle ist die folgende dem Basse zugetheilte Melodie im zweiten Theile:



Die letztere, welche just keine Schwierigkeit bietet, erwähne ich deshalb, weil vor ihr schon eine Baßpassage erscheint, welche die Kraft des Contrabassisten tüchtig ausbeutet. Darum Vorsicht und nicht zu leidenschaftlich gespielt, damit das Vermögen noch vorhanden ist, die angezeigte Melodie mit Nachdruck und breitem Bogen ausführen zu können. — Die C-Schläge zu Anfang des Presto muß der Contrabassist mit besonderer Wucht und Energie angeben; bei der Imitation:





aber soll er alle Noten, namentlich aber die Viertel, mit schärfster Schärfe und Stärke spielen; er muß dabei und bis an's Ende eine Selbstständigkeit bekunden, welche ihn als die wahre Stütze des ganzen Orchesters charakterisirt.

(Fortsetzung folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

F. Liszt, Transcriptionen für Pfte. Nr. 3. Mendelssohn's Wasserfahrt und Jäger-Abschied. Kistner. 20 Ngr.

Voll feiner, geistreicher Züge, durch die sich Liszt's Uebertragungen stets auszeichnen. Die vorliegende Nummer verdient besondere Empfehlung. Vergl. Krit. Anz., Band 29, S. 253.

J. N. Endter, Op. 3. Rondo pastorale. Luckhardt. ⅓ Thlr.

Erschien bereits vor länger als fünf Jahren, verdient jedoch deshalb nicht gänzlich vom Krit. Anz., dem das Rondo mitgetheilt worden, unterdrückt zu werden. Dasselbe ist schlicht und anspruchslos, und bekundet eben so das gute Streben, wie den Fleiß des Verf. Der Schluß im Zweivierteltact ist nicht geschmackvoll. Im Allgemeinen zeigt sich der Verf. nicht unbefähigt; wir wünschten wohl, neuere Werke von ihm zu Gesicht zu bekommen.

Marie Moody, Deux Etudes. Schlesinger. ½ Thlr.

Zwei unschädliche Stücke, ziemlich ansprechend und klingend.

A. Rudhart, Op. 1. Rêverie. München, Aibl. 15 Ngr.

Ein Erzeugniß der Unmündigkeit, gewidmet einer Frau Gräfin.

Besprochen sind:

J. M. H. Beltjens, Op. 10. La Jalousie. Esquisse caractéristique. Haag, Weygand u. Beuster. 1 Fr.

E. de Hartog, Op. 16. Barcarolle. Ebend. 1 Fr. 40 Cts.

— — —, Op. 17. La Fête des Gnômes. Impromptu fantastique. Ebend. 1 Fr. 40 Cts.

L. Böhner, Op. 130. Phantasie-Sonate (in F-Moll). Luckhardt. 20 Sgr.

F. Kühmstedt, Op. 19. Liebe und Eifersucht. Großer Walzer. Ebend. 12½ Sgr.

— — —, Op. 22. Ernst und Scherz. Adagio und Scherzo. Ebend. 17½ Sgr.

Intelligenzblatt.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 6. Den 18. Januar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus Cassel.

Herr Redacteur,

Bevor ich zu der Ihnen und Ihren geehrten Lesern versprochenen Charakteristik der hiesigen Musikzustände übergehe, lassen Sie mich mit einigen Worten des ersten Abonnementconcertes der gegenwärtigen Wintersaison gedenken, da nur eine möglichst zeitige Besprechung solcher Productionen von Interesse zu sein pflegt. Es liegt hierbei nicht in meiner Absicht, eine subjective kritische Ansicht geltend zu machen, sondern vielmehr, wie es immer mein Bestreben war, dem allgemeinen Urtheil der gebildeten Menge einen entsprechenden Ausdruck zu leihen, und hierbei mehr auf das Gelungene zu sehen, als auf das Fehlende und Verfehlte. Wie leicht ist es doch, das Mangelhafte, das wirklich Unschöne wahrzunehmen und mit einigen erborgten, gemeinüblichen Schlagwörtern an den Pranger zu stellen, und wie viel schwerer dagegen, das wahrhaft Gute, das Vollendete, das Geistreiche aus einem Kunstwerk herauszufinden und zu würdigen! Der Mensch ist immer mehr zum Tadeln geneigt, als zum Bewundern, und ich gestehe es, ich möchte hierin eine Ausnahme machen, weil ich das Gehässige des beliebten Kriticismus aus dem Grunde meines Herzens verabscheue. Ich bin nicht der Meinung, daß der Kritiker nur dazu da ist, das Fehlerhafte zu rügen und der Welt den gehabten Genuß zu verbittern; auch kann es unmöglich gebilligt werden, daß sich der Kritiker über jeden Künstler und über das ganze Publikum erhaben dünkt, und eine Alleinherrschaft bildet; der wahre gemäßigte Kritiker hat nur die Stellung der Objective, keineswegs der Opposition einzunehmen, und dem Künstler im Namen des Publikums zu sagen, welche Wirkung seine Production gehabt habe. Möchte diese Ansicht mich unparteiisch leiten, und möchten alle verehrten Leser zugleich hiernach das zu Sagende mit Wohlwollen aufnehmen.

Beethoven's Sinfonia eroica eröffnete diesmal das Reich der Töne. Die Darstellung dieses musikalischen Welthistorienbildes war nicht sorgfältig genug, um die verschiedenen Färbungen und Tinten der Seele entgegen zu führen; ich glaube diese Leistung des Orchesters nur eine Skizze oder höchstens eine Cartonzeichnung nennen zu dürfen. Entschiedene Fehler kamen wohl nicht vor, aber es fehlten die entschiedenen Schönheiten zur Hebung des Ganzen. Fräul. Emilie Walter sang eine große italienische Arie (vielleicht aus Belisar, wenn uns der Anschlagzettel nicht hintergangen hat) mit gewohnter rühmlicher Dramatik, jedoch mit etwas verletzender Schärfe. Sie bleibt immer eine großartige, seltene Erscheinung, deren Vorzüge leider selbst von Musikkennern nicht überall anerkannt werden. Der noch unlängst Ihnen gerühmte Violinvirtuos, Hr. Hilf, erfreute sodann das Publikum mit einem Concert seines Lehrers David, worin er seine Fertigkeit, Gediegenheit, und besonders seine naive, glückliche Erfassung der Composition geltend zu machen wußte. Mit Hrn. Schloß, dem ersten Tenor der hiesigen Oper, sang Frl. v. Soubiron aus Bremen das bekannte Duett aus Jes-

sonda. Der Ton ihrer Stimme besitzt eine seltene Bestimmtheit und Reinheit, auch Wohlklang, aber durchaus keine Fülle, keine Ausdehnung, keine Elasticität, ein jeder Ton ist gleich lang und gleich kurz, ich möchte sagen, ihre Stimme hat keinen Hintergrund. Wollen wir nun auch den Gesang betrachten, so muß ich demselben jeden höheren Ausdruck, jede Wärme, jede Steigerung absprechen, und ich hoffe nicht, daß sich diese junge Dame versucht finden läßt, auf die Bühne zu gehen. Auffallend war das von Spohr, welcher selbst dirigirte, so langsam genommene Tempo, und ich kann darin nur eine Schwerfälligkeit und Ungelenkigkeit jener Stimme vermuthen, welche ein solches Tempo erforderte. Hr. Schloß sang mit elegantem Ausdruck. — Im zweiten Theile trug Hr. J. J. Bott Mozart's großes Clavierconcert in C-Dur vor, ohne daß er jedoch seine Aufgabe zu lösen wußte. Mit besonderer Aufmerksamkeit und Vorliebe habe ich immer die Leistungen dieses talentvollen Künstlers beachtet, und ich bin allzugeneigt, jede Schönheit herauszuheben, allein Hr. Bott hat keinen Mozart gespielt, sondern einen modernen Kraftvirtuosen. Die vollendete Fertigkeit und Sicherheit dieses Künstlers, die Stärke seiner linken Hand, die Bravour seines Passagenspiels, dies Alles ist nichts Neues, wir Alle haben es längst an ihm bewundert, allein, genügen jene technischen Errungenschaften, um ein Concert von Mozart, von diesem seelenvollen Sänger, würdig vorzutragen. Mozart ist leicht für die Hände und sehr schwer für den Kopf. Hr. Bott hat die tiefen Gedanken Mozart's nicht wiederzugeben gewußt, oder wir müßten ungerecht sein, gegen Mozart, wie auch gegen ihn; für den zarten Schmelz der Uebergänge, für die naiven Wendungen und Figuren hörten wir nur vollklingendes, geräuschvolles Spiel. Hr. Bott hat jedenfalls die Fähigkeit, die Schönheiten Mozart's zu erkennen, aber er scheint es nicht erheblich gehalten zu haben, sie auch dem Zuhörer anschaulich zu machen; zudem war sein Anschlag viel zu stark auf dem ohnehin so kräftigen Flügel, indem er hierbei den großen Raum des Theaters überschätzt haben mochte. In neuerer Zeit hat es wohl nur Mendelssohn-Bartholdy verstanden, die Compositionen von Mozart in ihrem eigenthümlichen Charakter vollendet darzustellen. Hr. Schloß sang hierauf zwei Lieder recht angenehm, das eine von Lachner, das andere vom hiesigen Chordirector Fischer, und die HH. Meyer und C. Bänder, Orchestermitglieder, machten mit einer Concertante für zwei Clarinetten von J. Müller einen recht guten Schluß. Sie bliesen eben so gewandt als geschmackvoll, und ernteten reichen Beifall, wie auch alle vorgenannten Producenten, denn so wenig in der hiesigen Oper geklatscht wird, so unausbleiblich folgt die Acclamation der Hände einer jeden Concertpièce, was zum großen Theil in dem milden Zweck dieser Concerte, der Unterstützung der Musikerwittwen nämlich, zu suchen ist, und weshalb einem jeden Mitwirkenden nicht nur der Beifall, sondern zugleich der Dank ausgedrückt zu werden pflegt. —

Nunmehr gehe ich an das schwere Werk einer Schilderung der musikalischen Zustände von Cassel, und berichte Ihnen das Folgende.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Frankfurt a. M.

Oper und Concert.

(Schluß.)

Wenn Hr. Schindelmeißer die coursiven Opern gleichsam in Bausch und Bogen dirigiren mußte, so hatte er doch in den genannten beiden Werken von Lux und Mendelssohn Gelegenheit sich als einen intelligenten und völlig selbstständigen Dirigenten zu zeigen. Namentlich heben wir die geistige Auffassung und seine Nüancirung der Mendelssohn'schen Musik hervor, wenn uns auch die Ouvertüre etwas zu übereilt schien, und wir wollen hoffen, daß er damit die Wolken zertheilt hat, die ihm bis jetzt die Aussicht getrübt haben, Guhr's Nachfolger zu sein. Für diejenigen Leser, welchen Schindelmeißer noch unbekannt ist, dürfte folgender biographischer Umriß von Interesse sein: Louis Schindelmeißer ist ein geborener Königsberger, und kann jetzt ein starker Dreißiger sein. Von seinen Jugendjahren ist mir nur bekannt geworden, daß er in Wohlleben erzogen, später dennoch mit großen Mühseligkeiten kämpfen mußte, bis er das Glück hatte sich im Jahr 1830 bis zu der Höhe eines Clarinettisten bei der königl. Hofkapelle in Berlin aufzuschwingen. Wahrscheinlich gehörte Sch. zu denjenigen Naturen, die allen Prädestinationen zum Trotz der verführerischen Fahne Euterpens folgen müssen, oder (eine nicht minder öftere, aber weniger glückliche Erscheinung) er wurde durch Verhältnisse gezwungen die Kunst des Vergnügens zum Erwerbzweig zu machen. Sei dem wie ihm wolle, des jungen Mannes Kunstenthusiasmus konnte kein Fatum niederdrücken, und „durch Rauhes zu den Sternen strebend" verband er mit musikalischer Durchbildung auch die, bei den meisten Fachmusikern so oft vernachlässigten Humaniora. Das Amt eines Correpetitor wurde vacant, und Sch. übernahm dasselbe um so lieber, da es ihm die Mittel darbot, sich für seine Kapellmeister-Carrière

— der Zenith seiner Bestrebungen — vorzubereiten. Aber die eigentliche Praxis kann nur da erworben werden, wo die Muse nie feiert, und mit Winkelmaaß und Schaufel zugleich an die Arbeit gehen muß, d. h. bei der Bühne. Diese Praxis hatte der junge Adspirant volle Gelegenheit sich bei den Theatern zu Salzburg, Inspruk und Grätz zu erwerben, wo er den Taetirstock schwang, und im Gewirre der täglichen Sorgen und des Wirkens recht in seinem Elemente war. Daß Sch. inmitten so verführerischer Gelegenheit nicht versäumte den Pegasus zu besteigen, ist natürlich. Seine erste Oper: „die zehn glücklichen Tage" wurde gegeben, aber verwandelte sich in einen unglücklichen Abend, was den ehrgeizigen Componisten vielleicht bewogen haben mochte, Grätz wieder zu verlassen. Ein Jahr am Josephstädter Theater in Wien engagirt, reiste er nach Pesth, wo sein Wanderleben ein Ziel fand, denn hier verweilte er zehn volle Jahre, und legte von seinen gesammelten Erfahrungen ehrenvolle Zeugnisse ab. Hinter einander entstanden nun die Opern: „die Marquise von Brinvilliers", „Malvina", „Szapary" und „der Rächer". Erhielten die beiden ersten Opern nur einen Succès d'estime, so brachen sich die beiden letzteren jedoch eine glänzende Bahn, und Sch. hätte sich vielleicht auf dem Gipfel seiner Wünsche gefühlt, wäre die Zeit — dieser böse Circulus — nicht auch hier wieder feindlich eingeschritten. Das deutsche Theater ging zu Grunde, anfänglich artistisch durch die ewigen Intriguen von Seiten der ungarischen Bühne, dann physisch, denn es brannte ab. Im Jahr 1847 nahm Sch. ein Engagement in Hamburg an, und trat im November 48 in die Theater-Arena der Parlamentstadt Frankfurt, wo sein Muth viel Gegner fand, sein Sieg aber auch desto belohnender sein wird.

So weit über Theaterangelegenheiten. Aber auch die Kammermusik machte ihre Rechte geltend, und zwar mit seltener Anerkennung, denn alle Concerte waren besetzt, oder überfüllt. Um nicht ungerecht gegen das Ganze zu sein, darf ich Einzelnheiten nicht hervorheben, und um Alles zu würdigen, müßte ich über die Zeit meiner Leser gebieten können. Es sei daher nur Folgendes in nuce angedeutet: Eliason brachte in einem seiner Monstre-Concerte, das er alljährlich giebt, David's „Christoph Columbus", und der Cäcilien-Verein Mendelssohn's „Elias" zur Aufführung. Stigelli aus Mailand, der hier großes Aufsehen erregt, gab, obgleich zur Linken gehörend, ein aristokratisches Concert, worin er die drei Schulen des Gesanges repräsentirte, und den Schluß mit einem schwäbischen Volkslied machte. (Trotz der italienischen Endung seines Namens ist Stigelli doch ein ehrlicher Würtemberger.)

Wolff's Quartettzirkel trug uns in das Stillleben der Tonkunst hinüber, und in den Matinéen des Hauses Mozart reichte Hr. Carl André manchem Talente wieder die Hand, das außerdem keine Gelegenheit gehabt hätte, sich bekannt zu machen. Unter diesen Talenten glänzte der Franzose Mortier de Fontaine, der nur Sonaten und Trios von Beethoven, und unter diesen die wenig bekannte B-Dur Sonate mit der dreistimmigen Fuge, Op. 106, mit erhabener und wilder Begeisterung vortrug. Mit welchem Gefühl mußten ihm unsere deutschen Pianisten wohl gedankt haben, d. h. wenn sie es ihm gedankt!

Nicht minder thätig war auch unser Museum, über dessen Wirken ich mir vorbehalte am Schlusse der Saison eine Revue zu geben.

Seit Guhr's Tod — daß ich dieses Wort niederschreiben muß! — dirigirt nun Messer (der Director des Cäcilien-, des Instrumental-Vereins und des Museums) auch alle kleinen und größeren Concerte, während der jetzige Kapellmeister allein auf seine Oper beschränkt ist. Aber wahrscheinlich nicht zu ihrem Nachtheil.

C. G.

Leipziger Musikleben.

Elftes Abonnementconcert (am Neujahrstage).

Das Programm war ein reichhaltiges und interessantes, und es ist nur zu bedauern, daß wir es nicht in seiner ursprünglichen Anordnung hören konnten. Wie immer an diesem Festtage hatte auch diesmal die Direction eine Aufführung größerer Gesangswerke beabsichtigt, und zu diesem Zwecke das Kyrie aus Beethoven's D-Moll Messe und Mendelssohn's Lobgesang ausgewählt. Letzterer fiel aus wegen einer plötzlich eingetretenen Krankheit der Frau Livia Frege, welche eine Solostimme darin übernommen hatte. Der Chor aus Haydn's Schöpfung: „die Himmel erzählen ꝛc." wurde nun zur Ergänzung dem ersten Theile beigefügt, und den zweiten Theil bildete Beethoven's C-Moll Symphonie. Die Ausführung der Chorsätze ist eine gelungene zu nennen, die Solostimmen waren gut besetzt. Die HH. Widemann und Behr trugen zusammen ein Duett, und Ersterer darauf allein eine damit zusammenhängende Arie aus Gluck's Iphigenie unter lebhaftem und verdientem Beifall vor. Das virtuose Element war durch Hrn. Concertmstr. David vertreten. Wir hörten sein neuestes Violinconcert in E-Moll, ein gutes, tüchtiges Stück, das besonders in seinem zweiten und dritten Theile viele liebenswürdige und poetische Seiten darbot. Der Vortragende erhielt

lauten Beifall. Wir haben immer den tüchtigen Künstler in ihm geehrt, heute aber spielte er in einer besonders glücklichen Stunde, so daß wir diese Leistung vielen früher von ihm gehörten vorziehen. Das Orchester spielte die Ouvertüre zur Zauberflöte, und, wie schon oben angedeutet, die C-Moll Symphonie mit gewohnter Sicherheit und Genauigkeit.

A. F. R.

Kleine Zeitung.

Am 21sten August 1848 hielt die **Niederländische Gesellschaft**: Zur Beförderung der Tonkunst, ihre neunzehnte allgemeine jährliche Versammlung in Amsterdam. — Aus der durch den Secretair des Vorstandes vorgetragenen Uebersicht ging hervor, daß die Gesellschaft in der Ausbreitung des musikalischen Unterrichts mehr und mehr ihrer Bestimmung entspricht; — daß die Gesangschulen, Normalschulen, Singvereine, Musik- und Instrumentalschulen kräftigen Fortschritt und guten Erfolg beurkunden; — daß beinahe 1300 Personen (sowohl Kinder als Erwachsene) in diesen Instituten in Allem geübt werden, was die Kunst Liebliches und Edles darbietet; — daß die Einrichtung zu Unterstützung bedürftiger Tonkünstler und ihrer Hinterbliebenen zu den schönsten Hoffnungen des guten Erfolgs berechtigt; — daß bei verschiedenen Abtheilungen, namentlich in Amsterdam und im Haag, von Zeit zu Zeit die Meisterstücke classischer Componisten mit allem Kraftaufwande vor den Mitgliedern aufgeführt werden; — daß die Ausgabe alter Niederländischen Musikwerke sich mit jedem Jahre mehr zum Ehrendenkmal vaterländischer Kunst erhebt; — daß der 6te Band der Collectio operum musicorum Batavorum Saeculi XVI erschienen ist; — daß die Musiksammlung der Gesellschaft an Umfang und innerem Werthe zunimmt (Dank sei dem Wohlwollen so zahlreicher ausländischer und inländischer Geber); — daß das Album mit seiner reichen Auswahl von Kunstgebilden und Kunstideen — der Gesellschaft würdig, welche sie in's Leben rief — fortwährend allgemeine Anerkennung findet.

In dieser Versammlung wurden zu correspondirenden Mitgliedern ernannt die HH. Hector Berlioz in Paris, H. Dorn, Stadtkapellmstr. in Cöln, Niels W. Gade in Copenhagen, C. L. Hanssens, Musikdir. in Brüssel, C. Löwe, Musikdir. in Stettin, C. Leibl, Kapellmstr. an der Domkirche in Cöln.

Im November 1848 wurden bei der Abtheilung 's Gravenhage des Vereins mit großem Beifall aufgeführt die Oratorien: Spohr „Die letzten Dinge", und v. Beethoven „Die Maccabäer" (?).

Im Februar 1849 wird die Abtheilung Rotterdam „Die Jahreszeiten" von Haydn, mit einem zahlreichen Chor und Orchester, zum Besten der Cholera-Leidenden zur Aufführung bringen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements &c. Frl. **Sidonie Haubold** gastirt in Rostock.

Apollinary de Kontski hat am 3ten Januar in Breslau ein Concert gegeben.

Die Geschwister **Neruda** haben in Potsdam mit vielem Beifall concertirt.

Emil Prudent ist in Haag und wird daselbst im französischen Theater Concerte geben.

Alexander Dreyschock giebt jetzt in Prag musikalische Matineen. Das Programm besteht meistens aus seinen eigenen neuesten Compositionen.

Musikfeste, Aufführungen. Zum Besten des „Spontini-Fonds" ist im Opernhause zu **Berlin** ein Concert veranstaltet werden, worin mehrere Musikstücke von Spontini und Beethoven's „Ruinen von Athen" zur Aufführung kamen.

In **Magdeburg** wurde zum Besten eines wohlthätigen Zweckes Beethoven's „Ouvertüre zu Egmont" und Mendelssohn-Bartholdy's „Elias" aufgeführt.

Löwe's Oratorium „Johannes Huß" kam unter Leitung des Musikdir. Otto Braune in Potsdam zur Aufführung. Das Werk wurde sehr gut ausgeführt. Der König wohnte dieser Aufführung bei, und drückte dem Dirigenten seinen Beifall über die Wahl und Ausführung des Werkes aus.

Im Theater zu **Dresden** wurde ein Oratorium „Christus der Friedensbote" von Emil Naumann aufgeführt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Johann Gungl ist zum Musikdirector für Ballmusik am kaiserlichen Hofe in Petersburg ernannt worden.

Vermischtes.

Im Victoria-Theater in **London** brach am 26sten Dec. ein Theil einer Gallerie mit zwei- bis dreihundert Menschen in's Parterre hinunter.

Gottfried Preyer wird das eingegangene Conservatorium für Musik in Wien auf eigene Hand fortsetzen; die früheren Lehrer sind alle beibehalten, der neue Cursus hat bereits am 1sten Januar begonnen, und die bisherigen Schüler erhalten für das Jahr 1849 unentgeltlichen Unterricht.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Dreißigster Band. **№ 7.** Den 22. Januar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte.

Eduard Franck, Op. 10. Drei Ständchen. — Berlin, Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag). Pr. 20 Sgr.

Einfach, melodiös, nicht schwer, dabei unterhaltend für den Spieler, hat diese Arbeit das für sich, daß sie ohne Anmaßung auftritt und nicht mehr sein will, als sie ist. Das will in einer Zeit, wo sich fast Alles spreizt und breit macht, etwas sagen.

Wilhelm Taubert, Op. 75. Sechs Canzonetten. — Ebendas. Pr. 1 Thlr.

Lieder ohne Worte in italienischem Geschmack. Wenn auch nicht alle von gleichem Kunstwerthe, erfordern sie doch ohne Ausnahme ein fein nüancirtes, nach Umständen pikantes Spiel. Nr. 4 u. 5 würden eher die deutsche Bezeichnung „Lieder ohne Worte", wie sie jetzt gebräuchlich, in Anspruch zu nehmen haben, als die italienische: Canzonetten. Nr. 6 schwebt zwischen einer Composition von Mendelssohn (C-Dur, in einem der letzten Hefte seiner Lieder ohne Worte) und dem — „Carneval von Venedig", will besonders gut gespielt sein, in dem oben angedeuteten Sinne, ohne jedoch einen Erfolg zu verbürgen. Dagegen finden brillante, dabei denkende Spieler in den wohlgelungenen drei ersten Sätzen Stoff, kleinere Kreise angenehm zu unterhalten.

Carl Reinecke, Op. 13. Vier Charakterstücke für das Pianoforte: Arabeske (Scherzo), Walzer, Fughette, Indisches Mährchen. — Leipzig, Fr. Hofmeister. Pr. 1¼ Thlr.

Soll auch der Wunsch nicht unausgesprochen bleiben, daß der Componist sich weniger auf dem Gebiete des wachen Traumes, des nächtlichen Dämmerlichts oder der mährchenhaften Wirklichkeit fernerhin bewegen möge, wie in dem ersten und letzten der obigen Sätze, zum Theil auch in dem in Chopin's Weise geschriebenen Walzer geschieht; so mag auf der anderen Seite es nicht verschwiegen werden, wie die Leistung selbst nur befriedigt und erfreut. In Allem spricht sich ein achtungswerthes Talent, eine wohlerworbene Gewandtheit im Gebrauch der Mittel, endlich eine selten irrende Sicherheit in der Wahl des Ausdrucks aus. Die sogenannte Fughette, als das schwächere, wenn gleich nicht uninteressante Stück, leidet an Ungleichheit.

Hugo Staehle, Op. 4. Tre Scherzi. — Cassel, C. Luckhardt. Pr. 17½ Ngr.

Dieselben guten Eigenschaften — geistige Ausrüstung wie künstlerische Ausbildung — müssen auch dem, leider vor wenigen Monaten verstorbenen Hugo Staehle beigelegt werden. Er bewegt sich jedoch auf einem sichereren Boden, und entwickelt mehr inneres Feuer, ohne dabei zarter Anmuth zu entbehren. Die letzte Nummer erscheint tactisch rhythmisch etwas barock und will einen sich gleichbleibenden Rhythmus

nicht wohl vertragen. — Die betheiligten Freunde des Dahingeschiedenen, so wie die Verlagshandlung, haben sich durch die Herausgabe dieser Werke ein entschiedenes Verdienst um die Kunst und Künstler erworben.

Julius Rietz, Op. 17. Sonate. — Leipzig, Whistling. Pr. 1 Thlr.

Die Redaction hat diese Sonate schon vor einiger Zeit zur Beurtheilung eingesendet, ohne daß selbst bei dem besten Willen diesem Wunsche hätte genügt werden können. Muß auch heute eine ausführliche Besprechung für Nächstens ausdrücklich vorbehalten werden, so erscheint es um so mehr als eine so dringliche wie angenehme Pflicht, die Aufmerksamkeit der Leser auf das wirklich schöne Werk, als auf eine der bedeutendsten Kunsterscheinungen der Gegenwart, schon jetzt und recht angelegentlich hinzulenken.

A. G. Ritter.

Für die Orgel.

J. J. A. Homeyer, Organist in Duderstadt: Vollständiges Choralbuch für die katholische Kirche. — Eigenthum des Verfassers. Subscrptpr. 3⅓ Thlr. = 6 Fl. rh.

Der gedruckten katholischen Choralbücher giebt es nur wenige. Es mag daher in der katholischen Kirche in Bezug der Choralmelodieen eine noch größere Unbestimmtheit herrschen, als in der protestantischen, da die Organisten und Cantoren zumeist wohl ein Jeder sich selbst ein Choralbuch mit Hülfe von so und so vielen anderen zurecht und für ihre Gemeinde passend gemacht haben, ohne einen größeren Kreis in's Auge zu fassen. Um so mehr dürfen wir es unternehmen, die Aufmerksamkeit der Betheiligten auf das obige Choralbuch hinzulenken. Es ist zunächst für das im Jahre 1787 von dem Pfarrer Turin zu Mainz herausgegebene neue katholische Gesangbuch bestimmt und mit besonderer Rücksicht auf das Fürstenthum Eichsfeld und die Mainzer Diöcese bearbeitet. Mit den Litaneien, Hymnen und anderen ähnlichen Gesängen, enthält das Werk insgesammt 240 verschiedene Melodieen, also weder eine zu große noch zu kleine Auswahl; Parallel-Melodieen, welche nicht zu selten vorkommen, sind neben einander gestellt und durch lateinische Buchstaben bezeichnet. Die musikalische Zuthat des Verfassers besteht in den den Melodieen beigegebenen Bässen und Zwischenspielen. Müssen wir uns gegen die letzteren, formell nach Fischer gebildeten, erklären; so können wir dagegen um so unbedenklicher die harmonische Ausstattung, welche ihr Vorbild ebenfalls nicht verkennen läßt, lobend anerkennen. Sie ist modern, im guten Sinne des Worts; die Accorde reihen sich in natürlicher Folge einander an, sind wirksam, ohne die Melodie in ihren Rechten zu kränken, und bewahren unter sich, bei aller Mannichfaltigkeit, fast immer die rechte harmonische Einheit.

A. G. Ritter.

Aus Wien.

Anfang Januar.

So lange Wien steht, ist sicher noch keine Periode dagewesen, welche so musikleer wie die kaum verflossene war. Im Sommer gab es Tage genug, an denen man, in Folge der Emeuten und Cravalle, nicht einen Ton zu hören bekam, dafür schallte die Allarmtrommel um so häufiger. Endlich verstummte Alles mit einander, anstatt der italienischen Fioriturì hörte man deutsche Läufe, d. h. Flintenläufe, Trommelgewirbel und den Donner des, schon in unserer Sprache sans façon bezeichneten, groben Geschützes. Trotz dieser anerkannten Grobheit des Geschützes hatte Windischgrätz es doch nicht mit der ganzen Kraft wirken lassen, denn wäre dies geschehen, so stände wohl kein Haus mehr unbeschädigt in Wien. Als Beispiel hierzu diene die Wohnung des Verfassers dieses, welche hart an der Donau liegt, und also zweien Schußlinien, der kaiserlichen vom Prater herab, und der von den Studenten und der Nationalgarde aus den Basteien heraus, ausgesetzt war; dennoch fand auch nicht eine Kugel den Weg in das Haus, während in der Nachbarschaft gar übel gewirthschaftet wurde. Die innere Stadt beliebte einen noch längeren Widerstand als die Vorstädte, weshalb sie separat beschossen wurde, und man ihre Entschlossenheit mit einem Standrecht belohnte, welches schon so Manchem das Lebenslicht ausblies. Auf die musikalischen Kreise erstreckte sich das Standrecht weniger, dennoch kostete es dem großen Radicalen, kleinen Componisten und noch mehr verkleinernden Recensenten Dr. Becher das Leben. Seine Aufsätze über Musik sind doch nur ausgelacht worden, seine Symphonie wurde blos ausgezischt, aber seinen Radicalismus verstand Windischgrätz übel, und einige Kugeln endeten im Stadtgraben so viele verschiedene und übelangebrachte Bestrebungen. — Da wir eigentlich keine Censur, sondern vielmehr die son-

derbare Merkwürdigkeit eines Belagerungszustandes mit Preßfreiheit gemischt, haben, so sollte man glauben, daß eben so ungenirt gesungen und gepfiffen, wie ehedem würde. Doch ist dies keineswegs der Fall. Als die Theater wieder eröffnet wurden, begehrte das Publikum einige Male die Volkshymne, jetzt aber scheint Alles vergessen zu haben, daß ein derlei Volkslied existirt. Derselbe Fall tritt auch mit dem Studenten-Fuchslied ein, das über die Maßen gesungen und in Märschen, Walzern und Quadrillen gehört wurde, in welche es geschickt oder auch ungeschickt genug eingewebt war. Wir würden es vielleicht längst schon vergessen haben, wenn nicht der Geiger, derselbe von dem es einst hieß, daß er bewiesen, wie ein Geiger eine ganze Oper verderben könne, das Fuchslied in Moll übersetzt, und dasselbe im Leopoldstädter Theater dem allgemeinen Gelächter Preis gegeben hätte. Sonst aber hört man auch gar nichts mehr von revolutionären Gesängen, außer „dem deutschen Vaterland", welches noch in das Repertoire einiger Leierkästen gehört, welche auch, da man sie in diesem unschuldigen Vergnügen nicht stört, von dieser Melodie fleißig Gebrauch machen. Von diesen Leierkästen kommen wir auf die Theater, welche im Grunde auch nichts Anderes, als eben größer gebaute Leierkästen sind, von welchen namentlich die Operntheater, Opern wie Norma, Fra Diavolo, Zampa, Liebestrank rc. rc. so frisch und unverdorben herunterleiern, als wären diese Meisterwerke so eben der Phantasie ihrer Verfertiger entschlüpft, statt daß diese musikalischen Scharteken seit zehn bis funfzehn Jahren in ihrer verdienten Vergessenheit ruhen sollten. So mußte z. B. Fräul. Sulzer, die Tochter des hiesigen israelitischen Oberkantors, ihr erstes und zweites Debüt als Amine in Bellini's Nachtwandlerin machen; diese Oper hat aber außer dem Vorzuge, daß sie weit über hundert Male schon gehört wurde, und man ihrer also auf's Höchste überdrüßig ist, noch den, daß in der Rolle der Amine die Lutzer, die Tadolini, die Lind und noch einige Dutzend von Primadonnen Di cartello gesungen haben, und also die zwar talentvolle, aber noch nicht sehr routinirte Anfängerin mit den Erinnerungen an alle diese Kunstkoriphäen zu kämpfen hatte. Noch kommt der Uebelstand dazu, daß die Censur als solche ganz und gar aufgehoben, aber als Theatercensur noch lustig fortblüht und fortwuchert. Man kann es durchaus nicht verstehen, ob in der Handlungsweise eines und desselben Generals, der erklärte, die sogenannten schwarzgelben Wiener-Zeitungen seien unwürdig, die Jetztzeit mit solchem veraltetem Zopfton zu bedienen, ob, sagen wir, Verstand und Consequenz darin liegt, wenn derselbe General die Hugenotten verdammt, dagegen aber die Welfen und Ghibellinen consentirt, wenn er den Templer und die Jüdin geradezu verbietet, wenn im Don Juan wieder neuerdings: „Es lebe die Schönheit" gerufen wird, nachdem man sieben Monate die Freiheit hoch leben ließ. So sagt man auch, daß er die Oper Haidee, für die Josephstadt bestimmt, deßhalb verboten hat, weil darin die Stelle vorkommt: „Es lebe die Freiheit Venedigs", da doch männiglich bekannt ist, daß Venedig seit einigen Monaten blokirt wird. Wenn ferneren Gerüchten, die gegenwärtig in die Dutzende im Umlauf sind, zu trauen ist, so gedenkt man das Burgtheater aus der Hofsphäre heraus- und in die eines Privattheaters herabzuziehen. Aus den k. k. Hofschauspielern mit Pension würden dann ganz einfache Comödienspieler, aus dem Range der kaiserl. Beamten herausgerissen und in den eines Bürgers, der für seine Existenz besorgt sein muß, nolens volens hinein gezwängt. Es ist leicht vorauszusehen, daß jene, welche bis jetzt noch mit lebenslänglichem Gehalte angestellt sind, einen ersprießlichen Theil ihrer Gage opfern würden, um nur den vielsagenden, aber im Grunde doch leeren Titel zu retten. Doch entsteht nun die Frage, was denn mit dem vielen Gelde, welches bestimmt war die Anstalt zu stützen und zu heben, von jetzt an zu geschehen habe? Hört, hört! ihr Leser der Zeitschrift für Musik. Ihr werdet euch wohl, schon durch meine Wiener-Berichte unterrichtet, erinnern, daß der Musikverein eine, auf eigene Kräfte angewiesene Privatanstalt war, deren Vorsteher neben der Vereinskasse wohl auch ein eigenes Käßchen besaßen, das, wenn es zu mager zu werden drohte, sich brüderlich mit dem vereinskäßlichen Fette zu helfen suchte. Doch ich sage nicht mehr, man kann den obigen Satz drehen wie man will, das Resultat, was zu Tage kam, war das, daß der Verein, trotz der vielen Einnahmen (der Saal trug manchmal an einem Tage, wo er nämlich zwei bis drei Mal benutzt wurde, gegen hundert Gulden C.M. ein), zu Grunde ging. Der Staat ist es jetzt, der mit dem, aus dem Burgtheaterfonds zu ersparenden Gelde das Conservatorium unterstützen will! Wollte Gott, das hier, als Gerücht Angegebene, würde so bald als möglich wahr. Die aus einem derlei Institute hervorgehenden Zöglinge werden Früchte ganz anderer, und unstreitig edlerer Art, als diese sein, mit welchen das bis jetzt bestandene Conservatorium die Musikwelt beschenkte. Bis a dato haben wir keine anderen Resultate gehört, als einige ziemlich geschickte Geiger, die aber ihre Kenntnisse durchaus nicht dem Institute danken, sondern theuer erkauften Privatstunden der Her-

ren Professoren. Wie es aber mit der Blaseschule, mit dem Gesange, und vollends mit dem Pianoforte jetzt aussieht, darüber ließen sich Folianten schreiben.

Edm. v. S.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

M. Tsukly, Op. 17. Nocturne. Witzendorf. 45 Kr.

Ein Stück zur Beförderung des Einschlafens. Hr. Tsukly hat es mit dem rechten Namen benannt.

F. Waldmüller, Op. 42. Trois Pensées musicales. Witzendorf. Nr. 1—3, jede 30 Kr. C.M.

Die drei „Gedanken" giebt der Verf. mit den Worten wieder: „à Toi le bonheur, au doux souvenir, je ne pense qu'à Toi". Der Schluß des doux souvenir soll „colla più gran forza" gespielt werden. Ein Jeder girrt nach seiner Weise. Es ist die privilegirte Fadheit, die in den Stücken sich brüstet.

Für Pianoforte zu vier Händen.

W. A. Mozart, Zwölf Symphonien. Arrangirt von C. Czerny. Zweite Serie. Nr. 13 bis 24. (Bisher noch ungedruckt.) Cranz. Nr. 24, 1 Thlr. 12 Gr.

Die einzelnen Sätze des Werkes sind: Allegro assai (D-Dur), Menuetto (D-Dur) mit Trio (A-Dur), Andante (G-Dur), Menuetto (D-Dur) mit Trio (G-Dur), Finale (D-Dur) abwechselnd mit den Tempobezeichnungen: Andantino grazioso und Allegro. Im Ganzen von weniger Bedeutung, als einige frühere Nummern. Die bemerkenswerthesten Nummern der nunmehr geschlossenen „zweiten Serie" sind: Nr. 13 G-Moll, Nr. 19 D-Dur, Nr. 20 A-Dur, Nr. 23 D-Dur. Wir verweisen auf die gegebenen Notizen. — Das Arrangement ist etwas überladen und bedingt fertige Spieler.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band.

№ 8.

Den 25. Januar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Instructives für Pianoforte.

Th. Kullak, Op. 48. Die Schule des Octavenspiels. Supplement zur Methode des neueren Clavierspiels. Méthode du jeu d'Octaves etc. Deutscher u. französischer Text. — Berlin, Schlesinger. Pr. 1ste Abtheilung 1⅓ Thlr., 2te Abth. 1¼ Thlr., 3te Abth. 1⅓ Thlr.; vollständig 4½ Thlr.

Ein verdienstvolles, mit vieler Sorgfalt und Sachkenntniß verfaßtes Werk. Die früheren Studienwerke, bemerkt der Verf. im Vorwort, werden in dem Maße, als die Technik des Clavierspiels einen Zuwachs an neuen Effecten und Passagen erhalten hat, mehr oder weniger unzureichend, und müssen von Zeit zu Zeit, sobald die einzelnen Erscheinungen sich unter einem Gesichtspunkte vereinigen lassen, ergänzt werden. Zu solchen, dem modernen Clavierspiel recht eigentlich angehörenden Effecten, die man ihrer häufigen Wiederkehr wegen bereits als neu ausgebildete Zweige der Gesammttechnik betrachten und dem zu Folge einer methodischen Analyse unterwerfen kann, gehören z. B. die großen Arpeggien (Chopin Op. 10, Nr. 11), das Ineinandergreifen und Abnehmen der Hände bei der Fortführung einer Melodie, das Sextenspiel ꝛc., vor allem aber die Octaven, welche gegenwärtig einen so wesentlichen Bestandtheil des technischen Elements bilden, mit so vielem Glücke sowohl in die melodischen, als auch in die auf Passagen berechneten Theile eines Tonstückes eingreifen, daß sie die allernächsten Ansprüche auf ein besonderes Studium machen können. Das vorliegende Werk ist nun, fährt der Verf. fort, der Versuch einer Schule des Octavenspiels, oder mit anderen Worten, der Versuch einer geordneten Zusammenstellung alles dessen, was sich zerstreut entweder in einzelnen Octavenetüden oder in einzelnen Passagen vorfindet.

Das Werk zerfällt in drei Abtheilungen. Die erste Abtheilung, Vorschule genannt, enthält Uebungen zur Ausbildung der Hand für das Octavenspiel, und ist jedenfalls der dankenswertheste Theil des Ganzen. Der Stoff scheidet sich in zwei Unterabtheilungen. Die erste davon umfaßt zunächst die Uebungen des Handgelenkes, als: einfache Vibrationen auf denselben Tasten und mit denselben Fingern, Vibrationen auf abwechselnden Tasten und mit abwechselnden Fingern, und Vibrationen mit wechselnden Fingern auf gleichen Tasten. Dann kommen Uebungen des Daumens, nach diesen Uebungen im Ueber- und Untersetzen des dritten, vierten und fünften Fingers. — Die zweite Unterabtheilung enthält sämmtliche Tonleitern einschließlich der chromatischen (in Octaven), ferner Octaven in Intervallen-Fortschreitungen, Passagen in gebrochenen Accorden, Octaven mit Doppelgriffen und Accorden untermischt, unterbrochene (blinde) Octaven, ineinander greifende Octaven mit abwechselnden Händen, endlich Tremolo-, Triller-, Vorschlags-Glissato-Uebungen.

Den Inhalt der zweiten Abtheilung bilden sieben kleinere und größere Etüden „in zusammenhängender Form" vom Verfasser. Dieselben sind als

Uebungsstücke sehr zweckmäßig, dabei zugleich geschmackvolle Musikstücke, deren Ausführung die besonderen technischen Zwecke vergessen läßt.

Die dritte Abtheilung des Werkes, welche als eine Ergänzung der vorhergehenden zu betrachten, enthält eine Sammlung von Passagen und Bruchstücken, aus den bekanntesten Clavierwerken der neueren Zeit, im Ganzen 61 Nummern aus Werken von Chopin (Nr. 1 u. 2), Döhler (3—8), Dreischock (9—13), Henselt (14), Hummel (15), Kullak (16—19), Liszt (20—33), Litolff (34 u. 35), Beethoven (36 u. 37), Mendelssohn-Bartholdy (38—41), L. v. Meyer (42), Prudent (43), Taubert (44 u. 45), Thalberg (46—58), St. Heller (59), C. M. v. Weber (60 u. 61).

Daß der Inhalt des Werkes ein sehr reichhaltiger und erschöpfender, erhellt aus diesen Angaben. Wie schon bemerkt, ist die Vorschule die verdienstlichste Arbeit; der hier behandelte Zweig der Technik findet sich nirgends so gründlich und ausführlich erörtert. Bisweilen wäre größere Schärfe des Ausdrucks zu wünschen gewesen, namentlich wo von den Bewegungungen des Daumens (S. 5, 9) die Rede ist. Auf welche Weise dieser Finger das Binden der Töne bei Octavengängen annäherungsweise unterstützen kann (S. 11), hätte beschrieben, eben so der Unterschied zwischen zu schlagenden und zu drückenden Accorden (S. 28) dargelegt werden sollen. Ueberhaupt wäre zu einer Erörterung, wiefern sich die Bewegungen aus dem Fingergelenk, gleichzeitig mit oder unabhängig von denen des Handgelenks, beim Octavenspiel im Staccato und Legato zu betheiligen haben, günstige Gelegenheit gewesen. Von einem die Technik so glänzend beherrschenden Spieler wie Kullak, durfte man manches in diesem Bezug Interessante erwarten. Setzte der Verf. die beregten Punkte als bekannt voraus, oder ließ er deren Erörterung, als in eine allgemeine Schule der Technik gehörig, bei Seite, so ist freilich nichts einzuwenden. Daß der Verf. bei den Octaventonleitern den dritten Finger nicht öfter verwendet, war mir auffällig (warum nicht z. B. bei H-Dur legato aufwärts rechte Hand die Finger: 5. 3. 4. 5. 4. 5. 4. 5, statt 5. 4. 5. 5. 4. 5. 4. 5?); die Spannung konnte hier kaum in Betracht kommen. Wie dem sei, das Werk verliert darum nicht an seinem Werthe. Daß die gebotenen Uebungen nur ausgewachsenen Händen zugänglich sind, die Schule überhaupt ein „früheres längeres Studium" voraussetzt, versteht sich von selbst. Die Spannungsfähigkeit der Finger zu entwickeln, sind dieselben übrigens trefflich geeignet; man gewöhnt sich durch sie daran, die Octavenspannung nicht nur mit dem ersten und zweiten, sondern selbst mit dem dritten und fünften Finger zu bewerkstelligen. Besonders gut sind die Uebungen für die Octaven mit Doppelgriffen und Accorden untermischt (S. 28 u. f.), und die für ineinander greifende Octaven (S. 36 f.). Gut sind auch die Anmerkungen S. 15 f., und S. 25 f. — Es bleibt dabei: das Werk ist ein verdienstvolles, mit vieler Sorgfalt und Sachkenntniß gearbeitetes. Es sei allen Clavierspielern, die sich eine bedeutende technische Bildung aneignen wollen, angelegentlich empfohlen.

A. Dörffel.

Aus Cassel.

(Fortsetzung.)

Obschon ich glaube, durch meine mehrjährigen Berichte den musikalischen Zustand von Cassel getreuer und bestimmter dargethan zu haben, als dieses durch den Versuch einer directen Darstellung desselben geschehen wird, so kann ich Ihrer Bitte meine Zusage dennoch nicht versagen, und wage es, was von Anderen so oft schon gewagt, wiewohl fast eben so oft auch verfehlt ist.

Unter der Schilderung der musikalischen Zustände eines Ortes verstehe ich zugleich die Lösung aller Fragen über das Was und das Wie aller musikalischen Erscheinungen, und gerade hierin liegt das Verdienstliche, aber auch das Schwierige einer solchen Aufgabe.

Die Art und Weise, so wie der Werth der musikalischen Erscheinungen eines Ortes hängt nicht so sehr von den daselbst lebenden musikalischen Größen, als vielmehr von dem Publikum ab, vorzugsweise aber von der Geschmacksrichtung desselben. Das große Publikum ist überall gleich musikalisch und gleich unmusikalisch, so lange nicht durch den Hof in einer Residenz, oder durch die Aristokratie in einer Volksstadt die besondere Begünstigung dieser Muse zum herrschenden Tone erhoben und damit gleichsam die ganze Bewohnerschaft unwillkührlich zur Huldigung der Musik geleitet wird. Wir kennen Städte, welche vortreffliche, reich besuchte Concerte haben, ohne daß ihre Bewohner den geringsten Anflug von musikalischer Begeisterung in Anspruch nehmen könnten; allein ihre im Auslande gerühmten Concerte werden fleißig besucht, weil es zum Ehrenpunkt geworden ist, darin zu sitzen; wir kennen andere Städte, worin die Concerte eben so gut sein könnten, wenn sie eben so sehr beachtet und besucht würden: allein der dortige Hof begünstigt dieselben nicht, der nachahmende Adel zieht sich deshalb zurück, und so gehört es zum besseren Ton, jene Concerte nicht zu besuchen; eine Folge dieser Gleichgültigkeit seitens der tonangeben-

den Partei des Publikums ist eine fast eben so große Gleichgültigkeit der Tonkünstler selbst, und die Concerte werden immer schlechter. Dieses sind Beispiele, welche ich vorausschicke, um Ihnen den musikalischen Zustand von Cassel zu schildern.

Hier in Cassel sind die Menschen keineswegs so unmusikalisch, wie es allgemein angenommen wird, allein es fehlt hier ganz und gar an der musikalischen Mode, und darum sieht Alles ein wenig flau aus. Wir haben eine recht tüchtige Oper, ein gutes Orchester mit einzelnen vortrefflichen Mitgliedern, Spohr ist dessen Kapellmeister; es giebt Gesang- und Musikvereine, es werden Concerte arrangirt, wir haben Virtuosen von allen Gattungen, und dennoch, dennoch vermißt man ein musikalisches Leben! Woran dies liege, habe ich Ihnen bereits gesagt: es fehlt die musikalische Mode, welche niemals fehlen darf, wenn öffentliche großartige Erscheinungen in der Musik möglich werden sollen. Fast in jedem Hause treibt man hier Musik, es wimmelt von Lehrern und Schülern des Gesanges und der Musik, und, wird ein Concert veranstaltet, worin alles Berühmte und Beliebte geboten wird, so bleibt dennoch der Concertsaal leer, es sei denn, daß das Concert einen milden Zweck mit geringem Eintrittspreis habe und die Hälfte der Karten frei ausgegeben werde. So muß ich mich leider, Ihnen gegenüber, über meine Vaterstadt aussprechen, da Sie Wahrheit verlangen und nicht Schmeichelei.

Wie wenig man jedoch von dieser allgemeinen Wahrheit auf die Beschaffenheit im Einzelnen schließen könne, das sei die Aufgabe meiner nachfolgenden Zeilen.

(Fortsetzung folgt.)

Leipziger Musikleben.

Stiftungsfeier der Euterpe.

Am 13ten Januar veranstaltete der Musikverein Euterpe ein Extraconcert zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens. Gerade für dieses Concert indeß, wo etwas Hervorstechendes hätte geboten werden sollen, war ein aus zusammengewürfelten Elementen bestehendes, tadelnswerthes Programm aufgestellt, und der Vergleich mit dem, was in den vorausgegangenen vier Concerten geboten wurde, mußte deshalb zum Nachtheil desselben ausfallen. Nehme ich auch Rücksicht auf die beschränkteren Kräfte des Vereins, so wie auf die Tendenz desselben, neben Bedeutenderem auch Unterhaltendes zu bieten, so konnten selbst unter diesem Gesichtspunkt die Pianofortevorträge dieses Abends nicht gebilligt werden. Ein Hr. Heise spielte den ersten Satz eines veralteten Concerts von Louis Böhner und im zweiten Theil St. Heller's Phantasie über Themen aus Carl VI. von Halevy. Er vermochte indeß auch das zweite Stück — eine sehr leichte und dabei dankbare Aufgabe — nicht zur Geltung zu bringen. Seine Leistung war eine ganz untergeordnete, dilettantische. Eröffnet wurde das Concert durch einen Orchestertusch, dem ein Prolog von Herloßsohn, gesprochen von Frl. Gey, folgte. Die demnächst ausgeführte Jubelouvertüre von Lindpaintner ist ein für Festlichkeiten, wo Musik Nebensache ist, ganz geeignetes Musikstück. In den Concertsaal gehört sie nicht. Frl. Würst sang „keusche Göttin" aus Norma, Lieder von Netzer, und mit Hrn. Behr ein Duett aus Mara. Sie bestrebte sich sichtlich, früher gerügte Mängel zu beseitigen, was Anerkennung verdient, wird indeß noch ernsterer Studien bedürfen, wenn ihre Vorträge zu künstlerischen Leistungen sich erheben sollen. Interessant war eine Orchesterphantasie von Verhulst „Gruß aus der Ferne", ein sehr sinniges Musikstück, dessen Bekanntschaft ich hier machte. Den Schluß bildete die Leonoren-Ouvertüre in C, von dem Orchester befriedigend executirt.

F. B.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Am 16ten December gab Dr. Klitzsch in Zwickau eine Abendunterhaltung, worin folgende Werke aufgeführt wurden. Erster Theil: Quartett für Streichinstrumente von Klitzsch; Kinderscenen von Schumann; Frühlingsmelodien, ein Liedergemälde aus A. Böttger's Gedichten für eine Singstimme mit Pfte. von Klitzsch; Trübsal und Hoffnung, Phantasiestück für Violine und Pfte. von demselben; Lieder ohne Worte von Mendelssohn; Notturno (Op. 24) von Döhler; Seliges Träumen, Phantasiestück für Violine und Pfte. von Klitzsch. Zweiter Theil: Septett von Beethoven.

A. v. Kontski gab bis jetzt zwei Concerte in Breslau; in dem einen spielte er mit Hesse eine Beethoven'sche Sonate.

Am 6ten Januar gab Wienowsky, ein dreizehnjähriger Schüler des Conservatoire zu Paris, ein Concert in Breslau.

Therese Milanollo wird in Paris einen Cyklus von Concerten eröffnen. In dem ersten wird sie das achte und zehnte Quartett von Beethoven spielen.

In **Hamburg** hat Musikdirector Otten Abonnements-concerte im Apollosaale eingerichtet. — Ebendaselbst gab **Otto v. Königslöw** am 14ten December v. J. seine erste Quartett-Soirée, welche die lebhafteste und wohlverdienteste Theilnahme fand. Zur Aufführung kamen ein Haydn'sches Quartett in G, das Beethoven'sche Es-Dur und Schubert-sche D-Moll Quartett.

Musikfeste, Aufführungen. Im **Dresdner Gesangverein,** unter Leitung Rob. Schumann's, wurden folgende Werke während des Jahres 1848 einstudirt und zum Theil vor eingeladenen Zuhörern aufgeführt:

Von größeren: Passionsmusik n. d. Evang. Johannes von J. S. Bach, Große Messe von Beethoven, Requiem (C-Moll) von Cherubini, Comala von N. W. Gade, Musik zur Schlußscene des Göthe'schen Faust von R. Schumann.

Von kleineren: Kirchenstücke von Palästrina, Nanini, Bai, Anerio und J. Gallus, Chöre aus Händel's Jephta, Motette (Op. 69, Nr. 1) von F. Mendelssohn-Bartholdy, vierstimmige Gesänge von F. Schubert, F. Mendelssohn, N. W. Gade, Rob. und Clara Schumann. —

Der **Gesangverein für classische Musik** in Potsdam bereitet sich zur Aufführung des „Samson" von Händel unter der Leitung des Musikdir. Braune vor.

Neue Opern. Von **Ferd. Gumbert** wurde zum ersten Male ein Liederspiel „Die Kunst geliebt zu werden" unter stürmischen Applaus auf dem Thaliatheater in Hamburg aufgeführt.

Vermischtes.

In **Berlin** ist „der Rothmantel" von Richard Würst in Scene gegangen, hat aber nicht besonders gefallen.

Die National-Bühne in **Copenhagen** feierte ihr hundertjähriges Jubiläum; es wurden drei Ouvertüren, von Kuhlau, Schulz und Weyse, und ein neues Ballet von Bournonville aufgeführt.

In **Brüssel** haben die Harmonie-Concerte begonnen; Fräul. Alboni sang drei Mal. Der Andrang dazu ist sehr heftig.

Die italienische Oper in **Paris** ist noch immer geschlossen; man spricht indeß von einer Wiedereröffnung.

Eine Parodie auf „Martha" wird nächstens auf dem Nationaltheater in **Wien** unter dem Namen „Martin" zur Aufführung kommen; der Text soll sehr launig sein, die Musik dazu hat der Kapellmeister Fr. v. Suppé componirt.

In **Mailand** sind noch alle Theater, außer La Canobbiano, geschlossen.

In **New-York** sind seit kurzer Zeit aus Deutschland „die steiermärker Gesellschaft, das deutsche Orchester mit dem Director Luschow, Gungl mit seinem Orchester, die sächsische Orchester-Gesellschaft unter Eckhard's Leitung" eingetroffen, und Virtuosen verschiedener Art strömen in großen Massen herbei.

Das in **Bonn** wieder eröffnete Theater hat sich eines sehr zahlreichen Besuchs zu erfreuen.

Flotow hält sich jetzt in Schwerin auf und arbeitet daselbst an einer neuen Oper.

In **Königsberg** wurde „der Troubadour" von Fesca aufgeführt, fand aber wenig Beifall.

In **Weimar** kommt nächstens „Tannhäuser" von Richard Wagner zur Aufführung.

In **Dessau** wurde am 25sten Decemb. das fünfundzwanzigjährige Jubiläum des Theaters gefeiert; es wurde zu dieser Feierlichkeit Gluck's „Iphigenie auf Tauris" aufgeführt.

Mad. **Köster-Schlegel** wird die Berliner Hofbühne verlassen.

Baron **Lövenskiold**, auch in dies. Bl. besprochen, hat das Lustspiel „die Feuerprobe" von Kotzebue als komische Oper bearbeitet.

In **Paris** wird „das Thal von Andorra" noch immer unter gleichem Zudrang gegeben.

In einem Concert in **Magdeburg**, welches am 16ten December stattfand, kam Beethoven's Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor zur Aufführung; MD. Ritter giebt im „Magdeburger Correspondent" einen Bericht und in demselben eine gute Besprechung des Werkes. Unsere Leser erinnern sich, wie in der Erklärung des Leipziger Tonkünstler-Vereins der Wunsch ausgesprochen wurde, daß die Musiker mehr als bisher zur Aufklärung des Publikums in Angelegenheiten ihrer Kunst beitragen möchten. Wir freuen uns, daß jetzt in Magdeburg ein Schritt in diesem Sinne gethan wurde, und erwarten Gutes von der Fortsetzung dieser Berichte.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 9. Den 29. Januar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Mehrstimmige Gesänge.

a) Für Sopran, Alt, Tenor, Baß.

C. Mayer, Op. 5. Fünf Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Neu-Strelitz, G. Barnewitz. Part. u. Stimmen. Pr. 12 gGr.

Ruhen diese Gesänge auch nicht auf dem Grunde einer besonders befähigten musikalischen Natur, so zeugen sie doch auch nicht von völligem Mangel derselben. Sie sind klar und einfach, und bewegen sich meist auf der breitgetretenen Mittelstraße. Ließe sich auch Manches zum Nachtheile derselben sagen, so sei dies jedoch aus Rücksicht darauf, daß es das erste Werkchen ist, welches diese Zeitschrift von dem Componisten bespricht, unterlassen. Die weitere Thätigkeit desselben wird zeigen, welche Richtung er in seiner Entwickelung nehmen werde. Nur das Eine sei noch bemerkt: der Componist möge sich vor Oberflächlichkeit hüten, dem sinnlichen Klangreize nicht ausschließlich huldigen. Eine gewissenhafte Kritik ist Angesichts bedeutender und bereits zur Geltung gelangter Werke gezwungen, mit aller Schonungslosigkeit diese Richtung niederzukämpfen.

Chor-Album. Sammlung vierstimmiger Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Magdeburg, Heinrichshofen. — Preis der Partituren à 2½ Sgr. Stimmen à 5 Sgr.

Davon liegen mir vor Nr. 1 u. 2. Ersteres von L. Schröder „Alplied" (Op. 8), ein farbloses Product ohne allen Inhalt; letzteres von H. Böttcher (Op. 8) „Gute Nacht" von Th. Körner, desgleichen, mit einer verkümmerten Melodie, ohne allen Reiz. Sollte das Album in dieser Weise fortfahren, so kann ihm kein besonderes Prognostikon gestellt werden. Die neuere Zeit hat in dieser Gattung manches Gute, hin und wieder auch einiges Ausgezeichnete gebracht, auf das diese Zeitschrift aufmerksam gemacht. Wer am Guten und Ausgezeichneten sich bereits erquickt hat, wird sicher nicht nach dem Werthlosen greifen.

b) Für Männerstimmen.

A. Herstell, Op. 3. Der Abend auf der Alp, Idylle von Koch. — Cassel, Luckhardt. Part. 17½ Sgr. Stimmen 5 Sgr.

Dieser Gesang ist begleitet von zwei Clarinetten, zwei Fagotten, einem Horn, Baßposaune und Glöckchen. Die Clavierpartitur ist beigedruckt. Zu singen ist wenig darin, dagegen viel Orchesterei und Kuhreigen — „alles schon dagewesen". Der Chor singt in wenig immer vom Orchester unterbrochenen Tacten eine schon dagewesene Melodie — eine neue Seite klingt nirgends durch. Selbst als anfängerischer Versuch bietet er zu wenig, daher von einer Geltung nicht die Rede sein kann.

Album für vierstimmigen Männergesang. Sammlung auserwählter, beliebter Gesänge für Männerchöre.

— Magdeburg, Heinrichshofen. Preis der Partituren à 2½ Sgr. Stimmen à 5 Sgr.

Von diesen Gesängen wurden schon früher die vier ersten Nummern im kritischen Anzeiger besprochen. Die von Nr. 5 — 14 mir vorliegenden bieten durchaus nicht das, was selbst eine mäßige Forderung beanspruchen kann. Sie gehören sämmtlich, das eine mehr als das andere, unter die große Zahl derer, welche auf der breiten Männergesangs-Mittelstraße sich herumtummeln. Es sind folgende: L. Schröter (Op. 8) „Nach Norden", und „Nur du" (Op. 7), setzen das Blut nicht in Wallung — homöopathische Heilmittel. H. Sattler: 1) Zwiegesang, 2) Vivat. Ersteres klingt hübsch, aber ohne besondere Charaktervorzüge; letzteres ein Sealalied ohne Humor. C. Geißler: „Die Liedertafel". Das Lied beginnt mit den Worten: „Ein jeder Mensch hat seine Weise". Die Weise des Componisten aber möchte ich keineswegs als mustergültig adoptiren. Er preist die Liedertafel in seiner Weise also:



Preis' ich die Lie - der - ta - fel mir.

F. X. Chwatal: 1) Nachtgesang und Wanderlied. Ersteres mit einer angenehmen Melodie, aber nicht neu; letzteres triviell, keine individuelle Stimmung. Liebau: 1) An die Nachtigall, 2) Der Morgen; Zopflieder, Philisterfutter. H. Sattler: Wanderlied, kräftig gehalten, aber schon dagewesene Klänge.

M. Bisping, Op. 1. Nr. 2. Vier geistliche Gesänge für Männerstimmen: Glaube, Hoffnung, Liebe, Verlangen. — Lippstadt, H. Lange. Pr. 12½ Sgr.

Diese Gesänge sind folgendermaßen eingerichtet: vorher geht jedesmal ein Choral, dann folgt eine Solostimme mit Pianofortebegleitung. Der Gehalt ist äußerst gering, die Aehnlichkeit der Abstammung zu groß. Das Gefühl, das aufrichtig gemeint scheint, steht noch auf der Entwickelungsstufe; die Form nähert sich den Versuchen eines Schülers, der seine compositische Errungenschaft an den Tag legen will. Die Choräle sind bei der Wiederholung variirt und mit Geschick behandelt. Besondere physiognomische Charakterzüge sind freilich von einem Op. 1 nicht immer zu verlangen.

C. G. Belcke, Op. 24. Sieben Lieder für vierstimmigen Männerchor. — Philadelphia u. Leipzig, C. Schäfer. Pr. 1½ Thlr.

Erheben sich diese Gesänge auch nicht zu höherem, geistdurchdrungenem Ausdrucke, so zeigen sie doch den Willen, Besseres zu geben, obwohl immer noch der hergebrachte Typus bald mehr bald weniger sich bemerkbar macht. Nr. 1. „Gebet" ist nicht gewöhnlich, warm empfunden, vielleicht das beste Stück der Sammlung; das Andante darauf verdirbt den Eindruck wieder; erstlich klingt es zu süßlich gegen den kräftigen Ausdruck des vorigen, und dann mischt sich eine Weltlichkeit darein, die zu dem religiösen Elemente des ersten Satzes contrastirt.

A. B. Marx, 25stes Werk. Sechs Gesänge für vier Männerstimmen. — Minden, Fismer u. Comp., Leipzig, Friese. Preis d. Partit. 7½ Sgr. Stimmen 7½ Sgr.

Läßt sich einerseits von diesen Gesängen auch nicht sagen, daß sie der Moment hoher Begeisterung hervorgerufen, da sie die Spuren einwirkender Reflexion nicht unkenntlich an sich tragen: so darf man doch anderseits nicht in Abrede stellen, daß, abgesehen von der geschickten technischen Behandlung, edle Auffassung und Streben nach tieferem Ausdrucke der Textesworte sich kundgiebt. Hin und wieder thut der Componist einen guten Griff. So ist die Auffassung in Nr. 3. „An Selene", von der griechischen Dichterin Sappho, in Bezug auf das stille Walten, gut getroffen; betreffs des Lyrischen aber dürfte das sinnliche Element, die dahinter verborgene schwellende Sehnsucht, die lauernde Gluth der Liebe noch nicht zur genügenden Darstellung gebracht sein. Nr. 4. „Holder West, beschwingter Bote" von Mohammed Schemseddin, läßt den fremdländischen Ton, die morgenländische Sehnsucht nicht gut genug durchklingen, wenn schon in Betreff der rhythmischen Bewegung der Charakter nicht verfehlt ist. In den übrigen, könnte man sagen, herrsche eine gewisse Trockenheit, Mangel an sinnlichem Reize mache sich fühlbar.

J. G. Weidner und H. Riefstahl, Sechs deutsche Wanderlieder von J. F. Bahrdt. Für den vierstimmigen Männerchor. Erstes Heft. — Neu-Strelitz, G. Barnewitz. Ohne Preisangabe.

In der Vorrede ist bemerkt, daß diese Lieder von der Liedertafel mit immer wachsender Theilnahme gesungen worden seien. Wenn sich auch gegen diese Thatsache nichts sagen läßt, so muß doch dagegen bemerkt werden, daß diese Lieder auf der tiefsten Stufe musikalischer Erfindung stehen, und „in dem großen Kranze der Lieder, welcher die Männergesangsvereine des deutschen Vaterlandes fest und in-

nig umschlinge", wohl schwerlich sich bemerkbar machen dürften.

Emanuel Klitzsch.

Lieder und Gesänge.

Louis Spohr, 139stes Werk. Fünf Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 9te Sammlung der Lieder. — Cassel, C. Luckhardt. Pr. 25 Sgr.

Der verehrte Meister bietet in diesen Liedern nichts Neues. Es sind schwache Nachklänge. Nr. 1. „Ständchen" erfreut zwar durch seinen zarten Hauch, und Nr. 5. „Was mir wohl übrig bliebe" durch den weichen, innigen Farbenton; jedoch ist es immer wieder die alte Weise, die wir kennen, wenn schon hier in matterer Form und mit dürftigerem Inhalte. Bedünken will es mich, als ob diese Lieder aus einer früheren Zeit abstammen und vom Meister vielleicht, weil ihm noch Höheres zu schaffen gelang, zurückgelegt worden. Das letzte kenne ich schon aus einer musikalischen Beilage, die diese Zeitschrift vor etwa zwölf Jahren zugab.

Ferdinand Möhring, Op. 22. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. — Offenbach, André. Preis des ganzen Heftes 54 Kr. Jedes einzelne Lied 18 Kr.

Das beste Stück in dieser Sammlung ist Nr. 4. „Verlangen" von Platen, welches durch Wärme und Innigkeit, wenn auch nicht durch Neuheit der Gedanken anzieht. Die übrigen verfallen der Mittelmäßigkeit, der Farblosigkeit. Nr. 1. „Das Hüttchen" von Gleim, sucht zwar die Naivität des Gedichtes zu treffen, fällt jedoch dabei in eine etwas veraltet klingende Kindlichkeit. Nr. 2. „Am Abend" von Böttger, und Nr. 3. „Träumerei" von Pfau, sind bedeutungslos; ersteres schon darin verfehlt, daß das leise durchschimmernde sinnliche Verlangen nicht zur Darstellung gebracht ist.

D. Krug, Op. 12. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Hamburg u. Leipzig, Schuberth u. Comp. Pr. ½ Thlr.

Eine Kücken'sche Copie. Der Standpunkt der Lieder ein dilettantischer. Kücken klingt wirklich manchmal recht anziehend durch, wie z. B. in Nr. 2, das Kücken auch selbst als Duett componirt. Wenn sich aber selbst bei Copien Geist und Geschicklichkeit beurkunden können, so ist dies wenigstens hier nicht der Fall. Warum in Nr. 6 eine so virtuos-bombastische Begleitung angebracht ist, beruht wenigstens auf keinem inneren dem Gedichte entnommenen Grunde. Das Gedicht ist so einfach und schmucklos, daß es keines besonderen Geistes bedurfte, den richtigen Ton dazu zu treffen.

G. Billert, Op. 3. Vier Lieder für Alt oder Bariton und Piano. — Berlin, Schlesinger. Pr. ½ Thlr.

Im ersten, „Weltgericht" von C. Beck, zeigt sich Charakter, Streben nach tieferem Ausdruck. In den übrigen verschwindet dies wieder. Nr. 2. „Arabisches Ständchen" bewegt sich in matten, dagewesenen Redensarten, und die beiden letzten sind zu vag und oberflächlich. Das, was der Componist im ersteren erstrebte, mag er weiter verfolgen, denn nur hierin hat die Quelle guter Musik ihren Ursprung.

Louis Schindelmeißer, Op. 15. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Hamburg u. Leipzig, Schuberth u. Comp. Nr. 1. ¼ Thlr. Nr. 2. ½ Thlr. Nr. 3. ¼ Thlr.

Unverkennbar leuchtet neben dem Streben nach bestimmtem Ausdruck, wenn auch noch nicht auf einer hohen Stufe, Talent und Geschmack aus den Liedern. Nr. 1. „Sonntags frühe" (der Dichter ist nirgends angegeben) ist weniger hervorstechend durch die Kraft der Erfindung, als durch die Wärme und Wahrheit des Gefühls. Sehr gelungen ist die Stelle S. 4, Syst. 4. „Süßes Grauen mich umwehet, füllt mein Aug' mit Andachtsthränen". Nr. 2. „Der drei Burschen Lied" ist bis gegen den Schluß hin etwas matt, es nähert sich dem Salontone; der Schluß von S. 6 an, Syst. 4, erhebt sich zu Besserem, namentlich die Stelle (¾ Tact): „Nur Liebe in Thränen bleibt ewig grün", ist von gutem Ausdruck. Nr. 3. „O schöne Welt", eine freundliche Gabe, doch mit starken Anklängen; Innigkeit, die sich ausspricht, hat zu wenig individuelles Gepräge. Textwiederholungen, besonders in der letzten Textzeile, finden sich noch häufig.

Georg Alois Schmitt, Op. 6, Heft IV. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Leipzig, Peters. Nr. 1, 10 Ngr. Nr. 2, 5 Ngr. Nr. 3, 7½ Ngr. Nr. 4, 5 Ngr.

Wenn auch nicht in Nr. 1 u. 3, so doch namentlich in Nr. 2. „Die Taube" von Feldmann, und nächstdem, wiewohl schwächer, in Nr. 4. „Agnes" von Möricke, weht ein neuer Zug, eine höhere Strömung des Gefühls. Es spricht sich ein starker Drang aus, der, getragen von individuellem Ausdruck und charakteristischer Darstellungsweise, dem künstlerischen

Elemente zustrebt. Nr. 1. „Die Lerche" von Just. Kerner, und Nr. 3, von K. Feldmann, geben mehr dunkel das Streben zu erkennen, die höhere Befähigung, die sich in Nr. 2 bethätigt und in schöner ausgeprägter Form zeigt, wiewohl man nirgends Unedlem, wenn auch Schwächerem in der Erfindung, begegnet. In Nr. 4 schwächt eher die Wiederholung der jedesmaligen ersten und vierten Zeile der Verse den Ausdruck. Außerdem dürfte noch besonders die technisch-geschickte harmonische Behandlung, die dem Gedichte in nüaneirtem Ausdrucke zu folgen sucht, und trotz der Fülle den Gesang nicht zurückdrängt, zu erwähnen sein.

Louis Ehlert, Op. 8. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Leipzig, Peters. Pr. 22 Ngr. Einzeln 5 Ngr. Nr. 6, 7½ Ngr.

Was bei Op. 6 des Componisten (Lorelei, s. Band 28) bemerkt wurde, daß er nach tieferem Ausdrucke strebe, läßt sich auch von dem vorliegenden Werke größtentheils sagen. In Nr. 1. „Liebeslied" von Frey, macht sich vorzüglich der belebtere, romantische Zug der Melodie geltend; es ist das beste Stück der Sammlung. Nr. 2. „Du bist wie eine Blume" von Heine, erinnert in seinem Anfang an die Schumann'sche Composition etwas zu bemerkbar. Die Eichendorff'sche, „Erinnerung" und „Schöne Fremde", lassen in der Erfindung die Stärke vermissen. Nr. 5. „Wie sehr ich auch geliebet" von Aug. Wolf, ist im Ausdrucke etwas matt und im Schlusse der Verse nicht edel genug; es sind verbrauchte Wendungen. Nr. 6. „Hörst du die Gründe rufen" von Eichendorff, ist in der Auffassung verfehlt; die tiefe, geheimnißvolle Gewalt (man vgl. die Composition desselben Gedichtes von G. Flügel, Op. 21, 2tes Heft, Nr. 4) kommt nicht zur Darstellung, die Schlüsse sind wiederum matt und erinnern zu sehr an Dagewesenes und Abgenutztes. Auch die Begleitung dürfte nicht dem Geiste des Gedichtes angemessen erscheinen, auf die der Componist viel Sorgfalt verwendet, wie in Nr. 4, wo mehr durch diese als durch den Gesang der Charakter wiedergegeben erscheint. Die überhäuften Textwiederholungen wirken in sämmtlichen Liedern sehr störend.

Emanuel Klitzsch.

Aus Berlin.

Anfang Januar.

Königliche Oper.

Auch bei meinem heutigen Berichte will ich mich zuerst mit der Königl. Oper beschäftigen. Diese brachte neu: am 19ten Sept. „das Diamantkreuz" von Saloman, am 22sten Dec. „der Rothmantel" von Rich. Würst; neu einstudirt: am 15ten Oct. „Alceste" von Gluck, und am 15ten Dec. „der Wasserträger" von Cherubini. Wir müssen um so mehr den Fleiß unserer Bühnenmitglieder anerkennen, als durch verschiedene Umstände viele ihrer Gesangproben unnütz gemacht worden sind, wie z. B. durch Verschiebung der Aufführung der Nicolai'schen Oper „der Verbannte", durch einstweilige Weglegung der schon bis zur Generalprobe vorbereiteten Aufführung der Oper „der Wasserträger" (dies wurde durch die politischen Ereignisse: die Auflösung der Nationalversammlung und Erklärung des Belagerungszustandes Berlins darum bedingt, weil bekanntermaßen diese Cherubini'sche Oper theilweise ähnlichen politischen Inhalts ist), als auch das Repertoire im Uebrigen ein recht gutes war. Es sind abwechselnd gegeben worden: Robert der Teufel, die Hugenotten, Cortez, die Zauberflöte, Euryanthe, Oberon, der Wasserträger, Alceste, Norma, Diamantkreuz, Maurer, Regimentstochter, Rothmantel ꝛc. Ueber das Diamantkreuz von Saloman habe ich bereits berichtet. Es ist leider aus Ursach der Erkrankung des Bassisten Böttícher bis jetzt liegen geblieben. Ueber die Alceste und den Wasserträger ließen sich wohl noch recht fruchtbare Betrachtungen anstellen, es ist indeß schon genug darüber geschrieben, so daß ich, indem ich als bloßer summarischer Berichterstatter auftrete, davon abstehen muß. Factisch ist, daß der Wasserträger seit länger als dreißig Jahren eine Zugoper der hiesigen Bühne ist, und daß die Alceste trotz des Kunstsinnes der Berliner, der, wenn er auch zum Theil affectirt sein mag, doch sonst bei Aufführung classischer Werke sich als kräftige Unterstützung erweist, und trotz ihres inneren musikalischen Werthes stets leere Häuser macht, oder richtiger gesagt, die Häuser leer läßt. Der Grund davon liegt ohne Frage darin, daß dieser, wie vielen anderen classischen Opern, jede lebendige Handlung eigentlich fehlt (da die Helden dieser Dramen nach Anlage der griechischen Tragödien dem Schicksale nur passiven Widerstand leisten, und dabei meist übermäßig viel jammern oder auch verwünschen), und im Uebrigen unsere Ansichten von Gott und Welt von denen in jenen Werken dargelegten so verschieden sind, daß uns ein wirkliches Eingehen, ein Hineinleben in diese Werke schon darum unmöglich ist. — Ueber die Aufführung des Wasserträgers habe ich rügend zu erwähnen, daß der Kapellmeister Nicolai sich erlaubt hatte, unpassende Zusätze zur Ouvertüre zu machen. Im Uebrigen war dieselbe vortrefflich.

Richard Würst hatte anfangs mit seiner Oper „der Rothmantel" außerordentliches Glück. Sehr

schnell vollendet, wurde sie augenblicklich von der Intendantur angenommen, von den Kapellmeistern Taubert und Nicolai angelegentlichst empfohlen (— —, was soll man jetzt davon denken?) und mit größter Eile einstudirt. Das Werk wurde am 22sten Dec. gegeben und — fiel durch. Wir gehören nicht zu den literarischen, hochmüthigen Kopfabschneidern, zu denen wir den Nanté in den Leipziger Signalen zählen mußten, wir wollen auch nicht mit gleicher Härte, noch weniger in der witzelnden, wegwerfenden Weise über Rich. Würst urtheilen, als derselbe früher über Andere gethan, aber wir können dennoch nicht umhin, seine jetzige entschiedene Niederlage und Demüthigung hauptsächlich auf Rechnung seiner (wir wollen hinzufügen früheren) Selbstverkennung, Selbstüberschätzung zu schreiben; und zwar deshalb: hätte Rich. Würst seine Kräfte nicht überschätzt, hätte er nicht gemeint, sich selbst einen besseren Text zufertigen zu können, als Andere im Stande sind, sondern hätte er gestrebt, ein tüchtiges, geprüftes Textbuch aus zweiter Hand zu erlangen, so sind wir überzeugt, daß er diese Niederlage nicht erlebt hätte. Denn obwohl in der Musik zum Rothmantel fast jede dramatische Charakteristik vermißt wird, so wollen wir bereitwilligst die Schuld auf den gänzlich verfehlten Text werfen. Derselbe ist nach dem hübschen, allbekannten und schon öfter bearbeiteten Mährchen von Musäus angefertigt, aber ohne Leben, ohne Charakteristik, ohne die geringste Steigerung. Das Finale des zweiten Actes bringt die Auflösung des Stückes, der dritte ist gewaltsamer Weise angehängt. Von Komik (die Oper heißt komisch-romantisch) ist im Texte so wenig die Rede, als von Heiterkeit in der Musik. Im Uebrigen befleißigt sich der Componist einer edlen Richtung und hat, rein musikalisch betrachtet, vieles Rühmliche und Anerkennenswerthe geleistet. Seine Fähigkeit hierzu hat er schon in früheren Werken, besonders in seiner Symphonie, bewiesen. Einzelne Anführungen unterlassen wir darum. Seine Instrumentation ist recht geschickt zu nennen. Wie gesagt, hätte dem Componisten ein lebenskräftigerer Text zur Bearbeitung vorgelegen, so sind wir überzeugt, daß ihn ein Mißgeschick, wie bei dem Werke in Rede, nicht getroffen haben würde. — Wir sind überhaupt gegen die Ansicht, als gediehe ein musikalisches Werk zu größerer Einheit und Vollkommenheit, wenn der Componist auch zugleich Dichter seiner Texte ist. Nach unserer Ansicht kann man nicht in zweierlei Weise dasselbe mit derselben Begeisterung aussprechen. Einzelne Ausnahmsfälle wollen wir gern zugeben. — Wie wir hören, will man versuchen, den Rothmantel nach Neujahr mit bedeutenden Kürzungen nochmals in Scene gehen zu lassen.

Von den übrigen Vorstellungen ist die der „Norma" am 29sten October zu erwähnen, weil in derselben zwei Gäste sangen. Frl. Kellberg, eine Schülerin Rellstab's, trat überhaupt zum ersten Mal auf. Sie sang die Adalgisa, und zwar im Ganzen recht gut. Ihre Stimme ist frisch, ihr Ton angenehm, ihre Schulbildung ziemlich vorgeschritten. Sie ist bereits am Königl. Theater engagirt. Mit entschiedenem Beifall trat Frl. Cruvelli als Norma auf. Man warf ihr sogar, trotz dem sie zum ersten Mal hier sang und bis dato unbekannt war, eine ziemliche Partie Kränze (!) *). Mit sehr angenehmer Erscheinung verbindet diese Sängerin einen kräftigen, vollen Ton, bedeutende Fertigkeit und ein leidenschaftliches Spiel. Schade, daß sie nicht noch in anderen Rollen aufgetreten ist. Man sagt, sie sei auf vier Gastrollen engagirt gewesen, ihr Repertoire sei aber so beschränkt, daß sie nur Norma und die Donna Anna darstellen könne. Da nun leider zur Zeit unser Don Juan, Hr. Bötticher, erkrankte und auch nicht sogleich ersetzt werden konnte, so sei Frl. Cruvelli genöthigt gewesen, wieder abzureisen, nachdem sie zwei Mal die Norma gesungen hatte. Das letzte ist factisch, für den Grund will ich nicht bürgen.

Was unsere vortreffliche Prima Donna, die Frau Köster, betrifft, so hat man endlich Seitens der Intendantur aufgehört, mit ihr Komödie zu spielen, denn sie steht nicht mehr, wie früher, durch die ganze Saison hindurch als Gast, sondern als engagirtes Mitglied auf den Theaterzetteln angeführt.

Der Kunst-Veteran Heinrich Blume, dessen glänzende, frühere Leistungen bekannt genug sind, hat in einer sehr besuchten Benefiz-Vorstellung am 26sten Octob. von der Bühne Abschied genommen.

Zum Schluß dieses Berichtes über die K. Oper erwähne ich noch, daß vor Kurzem zum Besten des Spontini-Fonds ein großes Concert unter Leitung des Kapellmstr. Nicolai und unter Mitwirkung sämmtlicher Solo- und Chorsänger von der K. Kapelle im Opernhause veranstaltet wurde, das ziemlich besucht war, uns sonst aber nicht besonderen Anlaß zur Besprechung giebt.

Die italienische Oper

hat am 20sten Decemb. ebenfalls eine neue Oper gebracht, nämlich „Christoforo Colombo". Text von Romani, Musik von De Barbieri. Der Componist ist zur Zeit Kapellmeister der italienischen Oper, und war früher Jahre lang in Wien in gleicher Stellung

*) Wahrscheinlich ist Bosco im Theater gewesen und hat flugs ausgeholfen.

thätig. Es ist ihm also hinreichende Gelegenheit geworden, deutsche Musik kennen zu lernen und zu studiren. Er hat denn auch die Gelegenheit benutzt. Es ist ihm, wie keinem Neu-Italiener, gelungen, in der dramatischen Auffassung seines Textes deutsche Wahrheit und deutsche Tiefe zu beweisen, es ist ihm gelungen, für die Stimme und zugleich für das Orchester effectvoll zu schreiben: freilich nicht immer gleich glänzend; es ist ihm sogar Manches mißlungen. So wird er besonders im Finale des zweiten Actes überwiegend italienisch, so sucht er bei einigen Chören zu sehr nach Effect, und verfällt in die Verdi'sche Schrei-Manier. Im Ganzen ist jedoch das Werk sehr schätzenswerth. Recitative und Ensemble-Stücke sind meist recht gelungen. — Der Text lehnt sich stark an den zu Cortez an, er enthält z. B. fast den ganzen zweiten Act jener Oper (die Empörung, deren Dämpfung, Darreichen von Geschenken 2c.), sonst ist er ziemlich interessant und für die musikalische Composition sehr günstig. Wenn übrigens die italienischen Sänger nicht unter aller Kritik schlecht spielten, so wäre der Erfolg der Oper noch entschiedener gewesen. Aber, leider! so sehr manche Mitglieder des Theaters durch ihren Gesang entzücken, so sehr verletzen sie durch ihr persönliches Auftreten. Signor Rinaldini als Cortez trat auf wie ein träger, bequemer Spießbürger, Sigra. Fodor als Tochter des Kaziken, wie etwa eine Küchenjungfer, Sign. Labocetta als Sohn des Columbus, wie ein junger unausgewachsener Mensch, der die Füße noch nicht gerade setzen kann 2c. Und wenn diese Leutchen ihr Pensum abgesungen haben, so sind sie überhaupt fertig; auf der Bühne mag dann neben ihnen vorgehen was da will, ihnen gilt das sehr gleich.

Am 18ten October hatte diese Gesellschaft unternommen, „Fra Diavolo" darzustellen. Ich konnte der Vorstellung nicht beiwohnen; es thut mir aber noch heute leid.

Die Geschwister Neruda, über die ich schon früher berichtet, haben sich zu wiederholten Malen im Königstädter Theater hören lassen und concertiren jetzt im Friedrich-Wilhelmstädtischen Casino. Den beiden jungen Schwestern hat sich noch ein Bruder, Victor, angeschlossen, der ein passabler Cellist ist.

Concerte.

Von auswärtigen Künstlern haben bis jetzt nur Hr. Demunk, Professor am Brüsseler Conservatorium, mit Frl. Garcia de Torres in einem Concerte sich hören lassen. Beide veranstalteten schon in der vorigen Saison ein Concert, und ich habe schon damals berichtet, daß Hr. Demunk ein ausgezeichneter Cellist aus der Servais'schen Schule ist, und die Sängerin Garcia de Torres eine bedeutende Coloraturfertigkeit, aber in der Höhe einen schneidenden, in der Mittellage einen matten Ton besitzt. — Außer diesem und der weiter unten zu erwähnenden alljährlichen Soirées fand nur noch Ein öffentliches Concert Statt, nämlich ein am Sterbetage Mendelssohn's zum Besten des Friedrichsstifts veranstaltetes. Dasselbe hatte leider keinen äußeren Erfolg. Die unter Leitung des Kapellmstr. Taubert von der K. Kapelle und der Singakademie höchst vortrefflich ausgeführten Compositionen waren folgende: Ouvertüre zu Athalia, Chor aus Oedipus, der 42ste Psalm, und die erste Walpurgisnacht. Sämmtliche Werke sind Ihnen bekannt, das letztere wurde hier zum ersten Mal öffentlich aufgeführt.

Die Symphonie-Soirées wurden am 8ten November eröffnet und haben bis jetzt an neuen Werken eine Ouvertüre von Gade, Ihnen auch schon bekannt, und eine Phantasie von C. Franck gebracht. Diese letztere ist ein anerkennenswerthes Werk, geschickt gearbeitet, gewandt instrumentirt, erinnert an Mendelssohn, und hat Mangel an originellen Themen.

Der Verein für Kammermusik (die HH. Zimmermann, Richter, Lotze, Ronneburger, Steifensand) eröffnete seine Soirées am 24sten Novemb., und brachte in der zweiten Soirée eine neue Sonate für Piano und Cello von Steifensand. Eine Sonate für Piano allein, von demselben Componisten, die früher erschien, ist gelungener als dieses neueste Werk. Das Cello spielt in demselben eine zu untergeordnete Rolle, das Clavier läßt sich auf zu viel Passagenwerk ein, so daß die Construction aller Sätze unklar wird, das Ganze klingt überhaupt bedeutend modern. — Das Spiel des Hrn. Steifensand ist allerdings etwas hastig und unruhig. Merkwürdiger Weise haben dies einige hiesige Recensenten erst dann gefunden, als Loeschhorn Steifensand's Stelle in den Trio-Soirées übernahm, und diese Herren fallen jetzt zu Gunsten des ersteren, der allerdings ganz vortrefflich spielt, in der ungemessensten Weise über den letzteren her.

Die Trio-Soirées der HH. Loeschhorn und Gebr. Stahlknecht sind am 11ten Nov. eröffnet, und haben, außer einem Trio von Clara Schumann, das Ihnen bekannt ist, ein neues Trio von Flod. Geyer gebracht. Geyer beweist in allen seinen neueren Werken nicht nur eine vollkommene Formen-Kenntniß und Formen-Gewandtheit, sondern auch Originalität und oft Tiefe in der Erfindung und Ausführung. Mitunter nur geht er in seinem Streben nach Originellem zu weit, wir stoßen deshalb auf einzelne Härten und Kahlheiten. Doch dies ist, wie gesagt, nur zuweilen der Fall, und wir wollen auch bedenken, daß in solchen Beziehungen jedwedes Urtheil subjectiv

bleibt. Vorliegendes Trio ist eine der gelungensten Compositionen Geyer's und sehr zu empfehlen.

Der hiesige Tonkünstler-Verein, der seit dem Herbst v. J. sich bedeutend aufgeschwungen hat, veranstaltet monatlich eine halb-öffentliche Matinée. Ich unterlasse, von den zwei bis jetzt stattgefundenen ausführlicher zu sprechen, in der Absicht, das nächste Mal sowohl über den Verein selbst, als über diese Matinéen einen specielleren Bericht zu geben.

Schließlich sei nur noch erwähnt, daß der Musikdirector Wieprecht so eben ein Orchester aus etwa vierunddreißig Personen zusammengestellt hat, mit dem er Concerte zu geben beabsichtigt, in denen hauptsächlich neue Werke executirt werden sollen.

E. Schröder.

Leipziger Musikleben.

Zwölftes Abonnementconcert.

Das zwölfte Abonnementconcert am 11ten Januar wurde mit der trefflich ausgeführten Symphonie von Mozart D-Dur, ohne Menuett, eröffnet. Hr. Behr sang hierauf Scene und Arie aus Euryanthe: „Wo berg' ich mich ꝛc." so tüchtig, wie wir von diesem immer Gutes anstrebenden Sänger gewohnt sind. Gade's Meisterwerk „Nachklänge von Ossian" folgte. Zwei Lieder von Schubert, „der Lindenbaum" und „Geheimniß", vorgetragen von Frau Livia Frege, beschlossen den ersten Theil. Die Sängerin wurde gerufen, wiederholte das zweite Lied, und gab noch eines zu. Im zweiten Theil kam Mendelssohn's Lobgesang, wie schon berichtet wurde, für das Neujahrsconcert bestimmt, zur Aufführung, die Soli gesungen von Frau L. Frege, Frl. Stark und Hrn. Widemann, die Chöre ausgeführt von Mitgliedern der Singakademie in Verbindung mit dem Thomanerchor. Das Concert war ein sehr genußreiches. Keine Trivialität störte den erhebenden Totaleindruck.

F. B.

Concert von Frau Clara Schumann. Dreizehntes Abonnementconcert. Erstes Abonnementquartett.

Drei hohe Festtage brachte uns die vergangene Woche. Es waren dies der 15te, 18te und 20ste Januar. Seit lange sind uns nicht in so kurzem Zeitraum so reiche Kunsterlebnisse geworden, als diesmal; das Andenken daran wird unauslöschlich sein. Am erstgenannten Tage fand unter Mitwirkung der Frau Schröder-Devrient das Concert der Frau Clara Schumann Statt. Eine außergewöhnlich zahlreiche Zuhörerschaft füllte die Räume. An Solowerken für Pianoforte führte die gefeierte Künstlerin die Sonate Les adieux, Op. 81 von Beethoven, und die Variations sérieuses, Op. 54 von Mendelssohn, aus, beide, insbesondere die letzteren, in vollendeter Weise. Ferner spielte sie im Verein mit den Herren Concertmeister David, Klengel, Herrmann und Wittmann Robert Schumann's Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Frau Schröder-Devrient sang „Abendempfindung" von Mozart, „Schilflied" von Mendelssohn, „der Nußbaum" (aus Op. 25, Heft 1) und „Frühlingsnacht" (aus Op. 39) von Schumann, endlich zum Schluß „Erlkönig" und „Ungeduld" von Franz Schubert. Mit welch' hoher Meisterschaft all' diese Werke vorgeführt wurden, bedarf ausführlicherer Erörterung nicht. Am meisten zündete das Scherzo des Quintetts, die „Frühlingsnacht" und der „Erlkönig", welch' beide letzteren Frau Schröder-Devrient wiederholte, um dem allgemeinen stürmischen Verlangen nachzugeben.

Im dreizehnten Abonnementconcert am 18ten hörten wir im ersten Theile die Ouvertüre zum Wasserträger, Introduction und Arie aus Orpheus von Gluck, gesungen von Frau Schröder-Devrient, das D-Moll Concert von Mendelssohn, vorgetragen von Frau Clara Schumann, Lieder von Schubert: „Trockne Blumen" und „Am Meere", ferner, da der Beifall nicht enden wollte: die „Frühlingsnacht" und „Ungeduld", sämmtlich von Frau Schröder-Devrient gesungen, endlich Barcarole von Chopin, gespielt von Frau Clara Schumann. Den zweiten Theil des Concerts füllte die zweite Symphonie von Schumann, deren Ausführung unter des Meisters eigener Leitung eine sehr gelungene war.

Das erste Abonnementquartett am 20sten brachte gleichfalls in trefflicher Ausführung: Streichquartett von Beethoven (Op. 18, Nr. 5 D-Dur), vorgetragen von den HH. Joachim, Klengel, Herrmann und Wittmann; Trio von Schumann, vorgetragen von Frau Clara Schumann und den HH. David und Wittmann (das Scherzo wurde wiederholt); Octett für vier Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncells von Niels W. Gade (neu), ausgeführt von den HH. David, Joachim, Klengel, Zahn, Herrmann, Hunger, Wittmann und Grenser.

Bedarf es noch eines Wortes zur Verherrlichung der Namen der beiden Künstlerinnen, welche in diesen Concerten wirkten? Die Vollendung ihrer Leistungen ist bekannt. Frau Schröder-Devrient sang die Arie von Gluck so seelenvoll und tief empfunden, als mit genialer Gewalt den Erlkönig und mit hohem dichterischen Verständniß die Lieder. Frau Clara Schumann begleitete sie in ausgezeichnet schöner Weise, und bewährte in Mendelssohn's Variationen und Con-

cert sowohl, als in Chopin's Barcarole, wie überall, ihren Ruhm als die einzig Dastehende unter den lebenden Clavierrvirtuosen.

Wie diesmal Schumann's Werke die Zuhörer begeisterten, davon zeugte der lebhafte Beifall, der jedem Satze, namentlich den Scherzos, folgte. Für die Verehrer des Meisters mußte es von großem Interesse sein, drei seiner bedeutendsten Tonschöpfungen kurz nach einander zu hören. Auf die Symphonie, die seit den ersten Aufführungen vor zwei Jahren nicht wieder in Leipzig zu Gehör kam, waren Alle gespannt. Der Eindruck derselben war überwältigend. Der tiefe Inhalt des ersten Satzes enthüllte sich ihnen zu lebendiger Erfassung, ganz gewaltig griffen die Töne ein in's innere Leben. Als größter Moment durchdrang mich die Stelle S. 58 der Partitur, wo die Trompeten ihr siegreiches

[musical notation] zuerst bringen;

das war das unmittelbare Walten des Genius, zu gleicher Zeit den Menschen niederbeugend und erhebend, ihn befreiend von Allem was irdisch an ihm ist. Daß der Satz zu dem Erhabensten gehört, was je ein Auserwählter schuf, ward mir zur sichersten Ueberzeugung. Scherzo und Adagio hielten die Stimmung fest mit genialer Kraft. In ersterem hätte ich einige Contrabässe mehr gewünscht, damit die Eintritte des Anfangs klangmächtiger hervortreten möchten. — Gleich großartig als diese Sätze erschien mir der erste Satz des Trios. Die Wirkung desselben ist wie bei jenen keine, die zu lautem Jubel führt, aber sie ist eine heiligende, verklärende. Nur diesen Gesichtspunkt im Auge behalten, ist den anderen Sätzen des Werkes eine minder hohe Stellung zuzugestehen; nur jenen Offenbarungen in der Symphonie gegenüber, erscheinen sie weniger bedeutungsvoll. Ich erwähne dies in Bezug auf die Beurtheilung des Trios im vorigen Bande d. Z.; daß der Kunstwerth derselben deshalb nicht gering ist, bedarf keiner weiteren Bestätigung. — Die „Frühlingsnacht" ist eins der schönsten Lieder Schumann's.

Es bleibt noch übrig, des Octetts von Gade mit einigen Worten zu gedenken. Dasselbe ist ein reizendes Werk, trefflich instrumentirt und gearbeitet. Der Inhalt ist zwar nicht aus schwer zu ergründender Tiefe geschöpft, jedoch ganz annehmlich. Am anregendsten ist das Finale, nach diesem der erste Satz. Im Ganzen ist es als ein vielfach interessantes Werk zu bezeichnen. Das nordische Element, welches anderen Schöpfungen Gade's eigen, ist fast ganz in ihm verschwunden, damit freilich auch das individuell Eigenthümliche des Tondichters. Manches erinnerte an Weber. Jedenfalls wird eine spätere näher eingehende Beurtheilung dies kurze Referat ergänzen.

Concertinstitute seien schließlich darum angegangen, Schumann's Symphonie recht bald zur Aufführung zu bringen. Mögen sie dahin wirken, daß das Werk Eingang finde, mögen sie das Ihrige thun, damit das, was die Meister begeistert schufen, stets zur Anerkennung gelange, und so seiner Bestimmung gemäß immer mehr ein Gemeingut der Menschheit werde.

A. D.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Lieder mit Pianoforte.

J. Schladebach, Op. 18. Drei Lieder für Bariton oder Alt. Meyer jun. 16 Gr.

— — —, Op. 19. Drei Lieder. Nr. 1, 12 Gr. Nr. 2, 12 Gr. Ebend.

H. Litolff, Op. 48. Das neue Lied. Gedicht von Buchheim, für 1 Baßstimme. Meyer jun. 12 Gr.

H. Litolff, Op. 49. Drei Lieder für Sopran oder Tenor. Ebend. 20 Gr.

Th. Schneider, Op. 3. Fünf Gesänge. Dessau, Schlotter. 15 Sgr.

W. Wöhler, Op. 3. Der Sänger. Ballade für eine tiefe Stimme. Hagemann u. Copp. ¾ Thlr.

Werden besprochen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

№ 10.

Dreißigster Band. | Den 1. Februar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus Cassel.

(Fortsetzung u. Schluß.)

Untersuchen wir, worauf die musikalische Kunst in Cassel basirt ist, so glänzt uns zunächst eine Oper entgegen, welche unter besonderer Begünstigung des Hofes seit dem Jahre 1770 fast immer zu der besseren in Deutschland gehört, in einigen Perioden sogar den Rang der besten Oper eingenommen hat. Sie hat sich, wenn es ihr auch oftmals an bedeutenden Größen fehlte, doch stets durch ein gutes, nobles Ensemble hervorgethan, und hierdurch gewiß den Vorzug vor vielen größeren Opern verdient. Augenblicklich fehlt es derselben an einer Coloratur-Sängerin, und sie besitzt in Frl. Emilie Walter ein Mitglied, dessen großartige dramatische Wirkung nur leider zu oft durch unpassende Rollenzutheilung vernichtet wird. Die imposante Erscheinung dieser Sängerin, sowohl in ihrer Persönlichkeit, gleichwie in ihrem Stimmfonds, paßt nur für eine große Oper, worin eine doppelte Besetzung es zuläßt, für eine solche Künstlerin nur wahrhaft großartige Partien aufzuheben. Mad. Schröder-Devrient würde am Theater zu Cassel eben so unpassend placirt sein, wie Frl. Walter. Mancher kurzsichtig ausgesprochene Tadel über diese bedeutende Sängerin trifft daher nicht diese selbst, sondern die rücksichtslose Zutheilung durchaus unpassender Rollen, wohin außer anderen die Rolle der Alma in Spohr's Berggeist zu rechnen ist.

Die sechs regelmäßigen Abonnementconcerte, welche jährlich vom December bis in den März einen kleinen musikalischen Cyklus bilden, sind Ihnen und Ihren geehrten Lesern durch meine seitherigen Mittheilungen zu bekannt, als daß ich es nöthig erachten müßte, dieselben noch besonders zu charakterisiren. Ihr Repertoire wird durch Hrn. Kapellmusikus Bott d. ält.) den Vater des bekannten Violinvirtuosen J. J. Bott, wenn auch nicht ausschließlich bestimmt, doch zum größten Theil veranlaßt. Diese Concerte haben bisher immer an einer gewissen Einseitigkeit, ich möchte sagen, an einer Gewohnheitsträgheit laborirt, woran jedoch Hr. Bott weniger Schuld trägt, als ein altes Herkommen und anderer Einfluß. Eine rühmliche Ausnahme scheint die diesjährige Saison zu machen, indem wir im zweiten Abonnementconcert, welches am 25sten Dec. 1848 stattfand, das große Vergnügen hatten, Haydn's großartige „Schöpfung" nach einem Zwischenraum von achtzehn Jahren wieder zu hören. Die Ausführung war so gelungen, daß die allgemeine Befriedigung sich in dem Wunsche aussprach, dieses herrliche Tongemälde recht bald wiederholen zu lassen. Hierfür verdient Hr. Bott unseren innigsten Dank, denn seiner Beharrlichkeit allein ist es gelungen, jene Aufführung ins Leben zu rufen.

Sonstige musikalische Productionen verdanken wir dem von Spohr vor fünfundzwanzig Jahren gegründeten und noch immer geleiteten Cäcilienverein, der von Hr. Dr. Wiegand seit fast eben so langer Zeit veranstalteten Gesangakademie, der Liedertafel für Männergesang, einem seit kurzer Zeit erst bestehenden Männergesangquartett, und dem von J. J. Bott in's Leben gerufenen Musikverein für Orchestermusik. Alle

diese Bestrebungen haben schon recht oft zu erfreulichen Resultaten geführt, und ihrem Zusammenwirken allein ist es möglich gemacht, von Zeit zu Zeit große Oratorien mit Orchester zur Aufführung zu bringen, wie dies alljährlich am Charfreitage und auch gewöhnlich am ersten Pfingsttage der Fall ist. Die eigentliche Kirchenmusik ist leider hier in Cassel gar nicht mehr vertreten, seitdem die Seelenmessen für den Landgrafen Friedrich II. ihr Ende erreicht haben, und dadurch die Veranlassung weggefallen ist, seinen Todestag (31sten October) in der hiesigen katholischen Kapelle durch die Aufführung von Mozart's Requiem oder ähnlichen Meisterwerken zu feiern. Einige neuere Versuche des oben gedachten Hrn. Bott d. ält., auf Ostern und Pfingsten in jener Kirche eine Messe aufzuführen, haben an der geringen Theilnahme ihre Klippe gefunden. Ein gleiches Schicksal hatte bisher die Quartettmusik, welche der Oeffentlichkeit so gut wie ganz entzogen war; allein in der neuesten Zeit wird unter erfreulicher Begünstigung von vielen hiesigen Musikfreunden darauf hingearbeitet, öffentliche Quartettproductionen in einer regelmäßigen Folge zu veranstalten, und man sieht allgemein mit Spannung der Ausführung und dem Erfolge entgegen.

Von hier lebenden Virtuosen ersten Ranges nenne ich nur Kapellmeister Spohr, dessen unnachahmliches Geigenspiel jeden Winter ein Mal die Hörer öffentlich erfreut; seinen ausgezeichneten Schüler J. J. Bott; den Violinvirtuosen Wolfgang Hilf, aus David's Schule; die Gebrüder F. und H. Tivendell aus Liverpool, von denen der erstere ein vortrefflicher Pianofortespieler ist, und vorzugsweise noch Frau Breithaupt-Bott als eine gediegene Pianistin von glänzender Schule. Im musikalischen Lehrfach, und zwar in der Compositionslehre, ist Spohr und Otto Kraushaar; im Violinspiel Spohr und Bott d. ält.; im Pianospiel Frau Breithaupt-Bott, Frl. Molendo d. ält., Frl. Wiegand, Frl. Schultheiß, die HH. Mosenthal, Bott d. ält., Endter, Rosenkranz, O. Kraushaar, Albrecht; im Gesang die HH. Föppel, Biberhofer und Dr. Wiegand vorzugsweise anzuführen, vieler Anderer nicht zu gedenken. Es wird Niemand verkennen, wie viel von der Virtuosität und der Richtung dieser Lehrer abhängt, um den Geschmack und die Richtung des ganzen Publikums danach zu bestimmen, und werde ich deshalb schließlich noch einige Worte darüber aussprechen.

Ich habe Ihnen in dem Bisherigen mitgetheilt, welche musikalischen Kräfte wir hier in Cassel besitzen, und in welcher Weise dieselben zum Genusse des Publikums angewendet werden; ich habe Ihnen nun noch zu sagen, wie sich das Publikum hierbei verhält, und wie sich die hiesige Kritik gestaltet. Wenige Städte können nach dem Verhältniß ihrer Größe so viel ausgezeichnete Virtuosen und Künstler der Tonwelt aufweisen, als Cassel; es dürfte auch genügen, eine solche Oper, eine Reihe von Concerten und mehrere Gesangvereine zu besitzen, um damit ein reges musikalisches Leben zu unterhalten; allein gerade hieran gebricht es durchaus. Die Vorzüge unserer Oper habe ich oben geschildert, den Charakter der Concerte habe ich bezeichnet, allein die Gesangvereine entbehren alles Lebens und aller innigen, wesentlichen Theilnahme; sie sind ein Prunk von sichtbaren, aber musikalisch todten Kräften. Woran dieses liegt, ist wohl zu ermitteln, wir müßten jedoch alsdann in unseren Forschungen weitergehen, als mir in diesen Blättern gestattet sein kann; ich sage hier nur so viel, daß eine Gesellschaft von Dilettanten zur Erreichung eines wahren Kunstzwecks nur durch die unermüdlichste Lebendigkeit ihres Directors angehalten werden kann. Die Lauheit des hiesigen Publikums erschwert natürlich jedes artistische Unternehmen in sehr hohem Grade, und es gilt in Cassel fast als Regel, nur das bereits an allen Orten als vortrefflich anerkannte Meisterstück zu loben und eine gewisse Begeisterung dafür zu zeigen (oder wohl gar nur zu erheucheln!); allein das Beste würde ohne vorausgegangenen Ruf ohne Barmherzigkeit und Gnade dahier durchfallen, insbesondere aber, wenn es sogar etwas Einheimisches sein sollte — denn von Patriotismus für seine eigenen Künstler weiß man hier gar Nichts. Der Geschmack des hiesigen Publikums ist daher, wenn wir uns ganz schonend ausdrücken wollen, ein unselbstständiger; man lobt nur das bereits Gelobte, man tadelt das Getadelte, und rümpft zweideutig die Nase über Alles, wovon man anderwärts noch nichts gehört hat. Wie viel hierbei die Kunstverständigen, die Kritiker und insbesondere auch die Lehrer der verschiedenen musikalischen Branchen zu verantworten haben, liegt auf der Hand, denn sie sind die Führer, und die letzteren namentlich üben einen ganz unvermeidlichen Einfluß auf den Geschmack und die Richtung des Publikums aus, wie ich schon oben anzudeuten Gelegenheit fand. Die eigentliche Kritik verfolgt entweder ihre rein subjectiven Ansichten und Zwecke ohne Rücksicht auf das Publikum als objective Mehrheit, oder sie verfährt wohl gar, was weit schlimmer ist, im Dienste der Theater-Intendanz mit inconsequenten Schmeichelworten, wie dies sonst in Berichten der „Casseler Blätter" über die hiesige Oper mit Bedauern wahrzunehmen war. Dies Alles wird Ihnen keinen sehr erfreulichen Anblick unserer hiesigen musikalischen Verhältnisse gewährt haben; ich bedauere es, sollte ich Ihren Erwartungen nicht entsprechen haben; allein Sie bestanden ja darauf, so ungern ich dies Mal

Ihren Wunsch erfüllte, und die Wahrheit ist es wenigstens, welche ich Ihnen zu schildern versuchte. Um diese Skizze jedoch noch zu vervollständigen, habe ich Ihnen hinzuzusetzen, daß der hiesige Musikalienverleger, Hr. Carl Luckhardt, mit großen Bestrebungen seinem artistischen Geschäft eine jede Richtung zu geben trachtet, welche die Kunst zu fördern und den Geschmack des Publikums zu veredeln, gleich wie die Theilnahme frisch zu erhalten im Stande ist. Er hat nicht nur ein umfangreiches Notenlager etablirt, sondern auch ein Musikalien-Leih-Institut errichtet, worin bereits 8045 Nummern zum Gebrauche des Publikums enthalten sind, und ist endlich mit vielfachen Opfern bemüht, durch einen selbstständigen Verlag die Werke hiesiger und auswärtiger Componisten in correctem und elegantem Stich zu ediren, wobei er von dem geschickten Lithographen, Hrn. G. Beyer dahier, trefflich unterstützt wird. — — r.

Kleine Zeitung.

Coburg, im Januar. Die einzige Novität von Belang, welche unser an der Schwindsucht leidendes Hoftheater im Laufe der vorigen Saison gab, war des Herzogs neue Oper: „Die Vergeltung". Um sie zweckmäßig besetzen zu können, wurde die Herzogl. Meiningen'sche Kammersängerin, Frau Via-Mittermayr, hierher gerufen, um die Partie der Prima Donna zu übernehmen. Die Oper war prachtvoll ausgestattet, ging sehr gut, und erhielt wohlverdienten Beifall. In jeder Beziehung steht dieses Werk über Zaire. Die Melodien sind größtentheils originell, schwungvoll, pikant und sehr dankbar für die Sänger, die Instrumentation nicht überladen. Lebhaften Beifall erhielten fast alle Solo-Partien. Diese waren durchgehends gut besetzt. Ausgezeichnetes leisteten: die Damen Via-Mittermayr und Fr. Schneider; die HH. Reer, Nolden, Hofer und Gerl. Auch der schwache Chor, die Schattenseite unserer Oper, that sein Möglichstes. — Gustav Schmidt's „Prinz Eugen" ging auch über die Breter, konnte jedoch wenig ansprechen. Die Pointe der Oper, das Lied von Eugen, wiederholt sich zu häufig. Anlage, Ausführung und Instrumentation erinnern zu sehr an das schon Dagewesene. Unbedeutend ist die Ouvertüre. Von einem deutschen Componisten konnte man eine bessere verlangen. — Fräul. Strauß aus Karlsruhe debütirte als Regimentstochter und als Agathe in Weber's Freischütz. Ihre Auffassung ist lobenswürdig, nicht minder ihre Intonation; ihre Stimme ist jedoch zu schwach, besonders in den Ensemble-Stücken. Unsere abgegangene erste Sängerin, Frl. Halbreiter, wird zu schmerzlich vermißt. Frau Herbst-Jazedé, als zweite Sängerin, war beständig indisponibel, deshalb hat Fräul. Schneider ausgeholfen. Das Material der Letzteren konnte freilich nicht in allen Partien genügen, doch in mehreren, z. B. als Magdalaine in Postillon, als Aennchen im Freischütz, leistet sie Ausgezeichnetes. Ihre vielseitige Ausbildung und Anspruchslosigkeit, ihre schnelle Auffassung machen sie zum Liebling unseres Publikums. Die incompetenden Urtheile eines hiesigen Redacteurs über ihre Leistungen konnten hier nur Unwillen erregen.

Rücksichtlich der Kirchenmusik läßt von hier sich wenig Günstiges referiren. Sie ist und bleibt der faule Fleck unseres Kunstlebens. Sehr zu bedauern ist es, daß durch ein Mißverständniß in der Herzogl. Familie ein Gesangverein aufgelöst wurde, der unter der Leitung unseres Concertmeisters Späth sich fast ausschließlich mit der Aufführung classischer Kirchencompositionen der alten und neuen Zeit beschäftigte. Wir haben die Hoffnung, daß bald ein neuer Verein erstehen wird, von dessen Inslebentreten und Wirksamkeit im Laufe dieses Jahres referirt werden kann. — Die HH. Kammermusiker Töpler, Mund, Krämer und Rösler erfreuten uns abermals mit der trefflichen Ausführung classischer Streichquartette. In ihren Leistungen sind diese braven Künstler rüstig vorwärts geschritten. Ein neues Quintett von Krämer, dem ersten Violinisten dieses Vereins, wurde beifällig aufgenommen. Daß Compositionen der neuen Zeit vorgeführt wurden, verdient lebhafte Anerkennung. — Die hiesige Liedertafel, welche ihre Entstehung dem thätigen Cantor Knauer verdankt, ist seit einem Jahre stumm geblieben, wenigstens gab sie nicht öffentlich ein Zeichen ihrer Existenz. — Die Bürgerwehrmusik, die ihren Todeskeim von Gotha hierher brachte, ist aufgelöst. Man sieht aus diesem Referate, daß hier in fast allen Zweigen der Tonkunst seit der Revolution rückwärts gegangen wurde. Das sind unsere Märzerrungschaften!! . . . W — n.

Unter dem Namen Cäcilienverein besteht in **Dresden** seit einem Jahre ein Chorgesangverein, der sich die Ausführung alter kirchlicher Werke deutscher und italienischer Meister zur Aufgabe gestellt hat. Schon vor einer Reihe von Jahren einmal in Thätigkeit, wurde er durch einen mehrjährigen Aufenthalt des Directors Otto Kade in Italien unterbrochen, und begann nach der Rückkehr desselben im vorigen Jahre auf's Neue sich zu constituiren.

Es liegt uns ein gedruckter, für die Vereinsmitglieder bestimmter Bericht des Hrn. Kade über die Wirksamkeit im Jahre 1848 vor. Wir entnehmen aus der Vorrede folgende Stelle:

„Ein mehr als zehnjähriges Studium, unterstützt durch eine im Fache der Kirchenmusik nicht ganz unbedeutende Bibliothek, hatte schon längst in mir den sehnlichsten Wunsch hervorgebracht, die Schätze, welche die musikalische Literatur früherer Jahrhunderte in so unglaublicher Menge und Schönheit aufzuweisen hat, daß man über deren Fruchtbarkeit nur staunen kann, nach und nach einem gewählteren Publikum vor-

zuführen, und gewissermaßen in's Leben zu rufen. Verstärkt wurde dieser Wunsch durch eine in musikalischer Beziehung höchst interessante Reise über Wien nach Italien, wo sich mir die Gelegenheit, meine Sammlung durch Meisterwerke früherer Componisten zu vervollständigen, in reichlichstem Maaße darbot. Wien mit seinen unerschöpflichen Bibliotheken (ich führe deren nur zwei der bedeutenderen an, die kaiserliche öffentliche und die des Musikvereins für die österreich. Staaten), München, von dessen Bibliothekschätzen ich nur die mehr als sechzig Folianten umfassende Sammlung der Werke des Orlando di Lasso nennen will, Bologna mit seiner aus 13,000 Bänden bestehenden Bibliothek der Philharmonischen Gesellschaft (Lyceum), Florenz mit der Maglibecchiana, Rom mit mehreren öffentlichen, so wie Privatbibliotheken (ich erinnere nur an die des Abbate Santini), Pisa und Pistoja mit ihren herrlichen Domarchiven, gewährten mir eine reiche Ausbeute, und werden noch Manchem, der nach mir kommt und sich die Mühe des Suchens nicht verdrießen lassen will, die herrlichsten Schätze eröffnen. Nur inniges, tiefes Bedauern muß jeden wahren Musikfreund ergreifen, der dieses riesenhaft aufgespeicherte, in todten Massen daliegende Material mehrerer Jahrhunderte zu unnützer Ruhe verdammt sieht, und mit unendlicher Freude gedenke ich oft der frühen halbdunkeln Morgenstunden, wo ich bei dem merkwürdigen Denkmal ehrwürdiger Vorzeit, dem Pantheon in Rom, vorüber meiner Klosterbibliothek der Casanatenensis zueilte, um in mühsamer, langsam vorwärtsschreitender Arbeit eine der bedeutendsten Messen Palestrina's, Assumpta est Maria, in Partitur zu bringen. Doch werden Mühe und Arbeit keinen Grund abgeben, meiner einmal gewonnenen Ueberzeugung von der Wichtigkeit eines gründlichen historischen Studiums der älteren Kirchenmusik, einer Ueberzeugung, die sich mehr und mehr befestigt, untreu zu werden, im Gegentheil kann es nur mein sehnlichster Wunsch sein, Gleichgesinnten meine schwache Hand zu bieten, um die im Staube und der Vergessenheit schlummernde Herrlichkeit früherer Zeit an's Tageslicht fördern und dadurch einem der edelsten Zweige unserer göttlichen Kunst neue Lebenskräfte zuführen zu helfen."

Im verflossenen Jahre wurden folgende Werke aufgeführt Choräle des 16ten und 17ten Jahrhunderts aus der Sammlung von Becker und Billroth; Ecce quomodo moritur von J. Gallus; drei Motetten von Palestrina; Motette: Ist Gott für uns ꝛc. von M. Frank; Christe eleison von O. Benevoli; drei Charfreitagsgesänge und Vater-Unser von H. Schütz; zwei Motetten von A. Hammerschmidt; Arie: Se miei sospiri, von A. Stradella; der 130ste Psalm von C. M. Clari; Lauda Sion von Caldara: Psalmen von B. Marcello; Stabat mater von E. d'Astorga; Litanei und Magnificat von Durante; endlich Compositionen von Bach und Händel.

Die Vereinsmitglieder versammeln sich wöchentlich; von Zeit zu Zeit werden größere Aufführungen vor eingeladenen Zuhörern veranstaltet; in einer der letzten Versammlungen wurden auch Sonaten von Bach und Mozart für Pianoforte und Violine ausgeführt, wobei Kammermusikus Poland mitwirkte.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Baritonist Hr. **Eicke**, früher Director des Bremer Theaters, hat jetzt die Magdeburger Bühne übernommen, wo die Mitglieder des Braunschweiger Hoftheaters: Frau Fischer-Achten, Hr. Fischer, Tenorist aus Leipzig, und Hr. Schmezer mit großem Beifall gastirten.

Neue Opern. **Flotow** hat seine neue Oper vollendet, sie heißt: Das Wunderwasser.

Vermischtes.

In **Paris** kamen jetzt zwei neue Theaterstücke: A bas la famille ou les banquets (Nieder mit der Familie und den Banketts), und: Les Lampions de la Veille et les Lampions du Lendemain (Die Lämpchen — Illumination — von gestern und die Lämpchen von morgen), zur Aufführung, welche nur aus Gesängen und Pantomimen bestehen, aber doch mit ziemlichem Beifall aufgenommen wurden, indem sie ganz auf die Gegenwart berechnet sind.

Das Concertdirectorium der „Harmoniegesellschaft" in **Magdeburg** hat beschlossen, trotz eines vorauszusehenden nicht unbedeutenden Deficits in der Concerteinnahme, den künstlerischen Zwecken entgegentretende Einschränkungen nicht zuzulassen, und die gewöhnliche Zahl der Concerte dennoch abzuhalten. Es ist uns erfreulich, solche rühmenswerthe Gesinnung zur Kenntniß unserer Leser zu bringen.

Am 23sten Januar wurde in Leipzig **Heinze's** „Ruine von Tharand" aufgeführt. Dem was wir darüber hörten zufolge scheint dieselbe nur wenig gefallen zu haben. Nach einer zweiten Aufführung werden wir berichten.

Frau **Schröder-Devrient** hat auf ihr gemachte Anträge, das Leipziger Publikum durch ein Gastspiel zu erfreuen, mit Bestimmtheit erklärt, die Bühne nie wieder zu betreten.

Druckfehler. Band 29, Nr. 29, S. 163, Spalte 2, Zeile 16 u. 17 v. o. muß es statt: Hauptzweck, Hauptdruck heißen.

Notiz. Titel und Inhaltsverzeichniß zum 29sten Band werden mit Nr. 11 u. 12 ausgegeben.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | № 11. | Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. | | Den 5. Februar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für die Orgel.
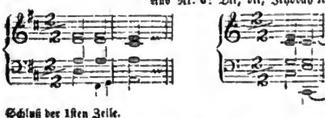
A. G. Ritter, Op. 13. Zweiunddreißig der gebräuchlichsten Choräle mit Vor- und Zwischenspielen tactgemäß verbunden und mit Bezeichnung der Register und der Applicatur versehen; für die ersten Versuche im gottesdienstlichen Orgelspiele. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 25 Sgr. (Partiepreis 20 Sgr.)

Der Verf. legte den Bearbeitungen dieser Choräle ohne Zweifel die doppelte, zum Theil schon auf dem Titelblatte angedeutete Absicht unter: angehenden Orgelspielern bei ihren ersten Versuchen im gottesdienstlichen Orgelspiele eine möglichst wirksame und vor Abwegen bewahrende Stütze, zugleich aber auch einen Beitrag zum Anbau einer vernünftigeren und zweckmäßigeren Behandlung unseres Chorals mit seinem mehr oder weniger wesentlichen Zubehör, dem Vor- und Zwischenspiel, zu geben. Vielleicht wollte er somit auch einen Theil der unserem Chorale von den Anhängern und Vertheidigern des alten sogen. „rhythmischen" Chorals vorgeworfenen Mängel abstellen helfen, oder — wenn die Zukunft die höhere Berechtigung des alten Chorals wirklich außer allen Zweifel stellen sollte — einstweilen bis zu diesem der modernen Choralweise den Todesstoß versetzenden Zeitpunkte ein mehr als bisher befriedigendes Surrogat geben. Sei dem wie ihm wolle: eine Verbesserung der Choralvortragsweise wenigstens von Seiten des Organisten, schien dem Verf. unter allen Umständen nothwendig zu sein. Den meisten Anstoß fand man schon längst, und mit Recht, an der Art und Weise, wie die Zwischenspiele gemeinhin erfunden und ausgeführt wurden. Sie fielen durch ihre zu willkührlich ausgedehnte Länge, noch mehr aber durch die Heterogenität des Inhaltes und der Form, mit den Choralzeilen dermaßen auseinander, daß sie als sinn- und beziehungslose, allen inneren Zusammenhang störende Partikelchen, welche zugleich den Eintritt der folgenden Choralzeile unsicher und zweifelhaft machten, erscheinen mußten. Die willkührliche Haltung der Fermate auf der Endnote jeder Zeile trug nicht minder dazu bei. Schon Rinck, Karow, Hentschel u. A. suchten durch möglichst einfache, kurze, der würdigen und feierlichen Bewegung des Chorals gemäße, vorzugsweise dreistimmige Behandlung der Zwischenspiele, diesen Uebelstand zu beseitigen. Der Verf. versucht hier einen weiteren Fortschritt. Indem er, strenger noch als seine Vorgänger, dem Zwischenspiele jede figurale, ihm gleichsam individuell eigene und dem Charakter der Choralform auch nur im Geringsten widersprechende Bedeutung versagt, die Fermate beseitigt und dafür der Endnote jeder Zeile bestimmte Geltung von meist drei Vierteln giebt, hierauf das im streng tactischen Zusammenhange folgende Zwischenspiel, fast durchgängig von derselben (Dreiviertel-) Länge, mit der Anfangsnote der folgenden Zeile tactisch eben so streng, und zwar solcherweise verbindet, daß diese Note je nach der ihr zuertheilten tactischen Stellung auch wirklich als Thesis oder Arsis empfun-
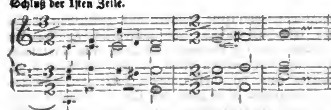
den wird *), sucht er dem Chorale eine, als der Liedform vorzugsweise gebührende, compacte, sich organisch in rhythmischer Einheit entfaltende Gestaltung zu geben. Das ist ihm denn auch bei vielen Chorälen gelungen. Vielfacher Widerspruch dürfte aber bei denjenigen Chorälen laut werden, in welchen der Verf. den $\frac{3}{2}$ Tact momentan einzuführen sich veranlaßt fand. Man sehe folgende Stellen:

Aus Nr. 31: Wie schön leuchtet rc. Schluß der 6ten Zeile.

Aus Nr. 6: Dir, dir, Jehovah rc.



Schluß der 1sten Zeile.



Diese vereinzelte Anwendung des $\frac{3}{2}$ Tacts findet sich überall da, wo die Endnote der vorhergehenden und die Anfangsnote der nachfolgenden Zeile gleiche tactische Stellung, also beide entweder die Stelle der Thesis oder Arsis einnehmen. Der Grund des Verfahrens scheint darin zu liegen, daß der Verf. dem Zwischenspiele wie der Endnote die ihm als normalmäßig geltende Dreiviertel-Länge (von der er jedoch in Nr. 10, 16 u. 29 auch abgewichen ist) sichern wollte, was außerdem nicht zu erreichen war. Es läßt sich aber aus zweierlei Gründen ein Veto hiergegen einlegen:

1) besteht die in Rede stehende Veränderung der Tactart in Wahrheit nur für den Spieler und Leser des Chorals; der Sänger in der Gemeinde, selbst der musikalisch gebildete, dürfte schwerlich oder selten etwas davon gewahr werden. Diese Behauptung wird hauptsächlich durch den Umstand unterstützt, daß der Organist bei der, an so eigenthümlich mechanische Bedingungen geknüpften Art und Weise der Erzeugung des Orgeltons nicht im Stande ist, die eben eintretende fremde Tactart zu markiren. Die Gemeinde wird, wenn sie überhaupt zählt, trotz Choralbuch und Organisten $\frac{2}{2}$ oder C fortzählen, und der z. B. auf Thesis eintretende Anfangston würde ihr, wenn sich beim Einsetzen desselben aus Jahre langer Gewohnheit das Gefühl von Thesis nicht schon längst festgesetzt hätte, unfehlbar als Arsis erscheinen. Nehmen wir aber auch

2) den Fall an, die Gemeinde wäre fähig, jene vereinzelten $\frac{3}{2}$ Tacte nicht nur im Allgemeinen zu erkennen, sondern auch so zu durchfühlen, daß ihr die wesentlichen Momente derselben in ihrer von denen des $\frac{2}{2}$ Tactes rhythmisch verschiedenen Wirkung zum Bewußtsein kämen, so würde sie unzweifelhaft und seltsamer Weise in directem Widerspruche gegen den leitenden Grundgedanken Ritter's in das Urtheil wohl der meisten Musiker von Fach einstimmen, welches meines Erachtens unabänderlich dahin lauten wird, daß solchem durch so bunten, weder durch das Wesen der allgemeinen Choralform noch den jedesmaligen besonderen Liedcharakter motivirten Tactwechsel zerstückelten Chorale Gewalt angethan sei, und derselbe für nichts weniger als ein einiges rhythmisches Ganze angesehen werden könne. Und in der That ist hier die organisch waltende rhythmische Einheit der mehr äußerlich wirkenden tactischen geopfert. Am schlagendsten beweist dies die oben mitgetheilte Stelle aus dem Choral: Wie schön leuchtet rc.
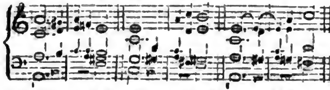
Die in einigen Chorälen (z. B. in Nr. 10: Liebster Jesu rc.) unter denselben Umständen wohl mehr ausnahmsweise getroffene Einrichtung, welche darin besteht, daß die Endnote eine Geltung von fünf, das Zwischenspiel von drei Vierteln ( ), oder auch beide eine Geltung von vier Vierteln erhalten, ist daher ungleich mehr zu billigen. Eine gewisse sich stereotyp wiederholende Dauer der Endnote dürfte um so weniger einzuführen sein, als der Gemeindesänger während der Dauer des Zwischenspiels nie fortzählen, sondern vielmehr End- und Anfangsnote gleich unmittelbar aufeinander beziehen, und zufrieden sein

*) S. die am Schlusse dieser Beurtheilung befindlichen Beispiele.

wird, wenn nur das Zwischenspiel die gleichmäßige Länge und dem Choral entsprechende, möglichst einfache Bewegung erhält. — Bemerkenswerth ist noch, wie die Ritter'sche Intention, der man, mit Ausnahme jenes unmotivirten Tactwechsels, die allgemeinste Anwendung wünschen muß, besonders dem Choral: Lobet den Herrn, den mächtigen 2c. wohl ansteht, wie mir scheint deshalb, weil hier die drei Zwischenspiel-Viertel rein auftactmäßig auftreten, was in den Chorälen mit $\frac{3}{4}$ Tact, wo sie tactisch meist so: ♩ | ♩ ♩ eingeführt sind, nicht der Fall ist.

Der vom Verf. auch zwischen Vorspiel und Choral erstrebte genauere tactische Zusammenhang der Art, daß ersteres außer bei Chorälen mit $\frac{3}{4}$ Tact nur im $\frac{2}{2}$ oder C Tact erscheint, und z. B. auch Endtact des Vorspiels und Auftact des Chorals in einander stets ergänzende Beziehung gestellt werden, ist meiner Ansicht nach nicht in demselben Grade empfehlenswerth.

Die Bedeutung der Ritter'schen Leistung vom rein künstlerischen, wie kirchlich-musikalischen und auch pädagogischen Standpunkte aus, entspricht übrigens vollkommen den Erwartungen, zu welchen des Verf. tüchtiges Streben längst berechtigt hat. Große Freude erweckt die Wahrnehmung, wie Ritter der älteren, kirchlich würdigeren Harmonie immer mehr Geltung zu verschaffen sucht. Anfänger im Orgelspiel mögen das, was ihnen der herkömmlichen schwächlichen harmonischen Anschauung nach augenblicklich als Härte auftritt, nur getrost immer und immer wieder executiren und mehr und mehr in Beziehung zum künstlerisch zu erfassenden Ganzen sich anzueignen suchen, und — die ominöse Stelle wird zuletzt ganz vernünftig erscheinen. — Auch die Choräle, die neueren wie die älteren, haben ächt kirchliche Harmonisation. Insbesondere verdient von Anfängern die harmonische Einrichtung der Zwischenspiele, z. B. hier und da die Wahl des letzten, unmittelbar in die nächste Zeile einleitenden Accords hauptsächlich in, aus alten Kirchentonarten gehenden Chorälen genau studirt zu werden. Ich meine besonders Fälle dieser Art:



Ich bemerke noch, wie die gleichmäßige Dauer der Zwischenspiele dazu beiträgt, Gemeinden, die an die gemeinübliche schaale und flache Ueberleitung gewöhnt sind, und denen sonach der Anfangsaccord durch solche kirchentonmäßige Modulation nicht gehörig motivirt scheinen wird, nach und nach an ein präciseres Einsetzen des Anfangstones zu gewöhnen.

So möge denn das Werk, das nicht nur Anfängern, sondern auch künstlerisch höher stehenden Organisten sehr zu empfehlen ist, reichliche Früchte tragen. Die fertigeren, aber zugleich dem Schlendrian zugeneigten Organisten werden hiernach (z. B. in Bezug auf Zwischenspiele) eben so sehr veranlaßt sein zu verlernen, als zu lernen *).

(Schluß folgt.)

Leipziger Musikleben.

Vierzehntes Abonnementconcert.

Das vierzehnte Abonnementconcert am 25sten Januar wurde mit der Ouvertüre zum Beherrscher der Geister von C. M. v. Weber eröffnet. Hierauf folgte Recitativ und Romanze aus Rossini's „Tell", vorgetragen von Fräul. Caroline Mayer. Hr. J. Joachim spielte Spohr's Concert in E-Moll. Den Schluß des ersten Theiles bildete Arie und Finale des ersten Actes aus Jessonda; die Ausführenden waren Frl. Mayer, Frl. Stark und Hr. Widemann. Im zweiten Theil kam Gade's Symphonie, Nr. 3, A-Moll, zur Aufführung. — Das angeführte Programm zeigt, wie genußreich, bei durchaus trefflicher Ausführung, der Abend war. Mußten wir früher auch in diesen Concerten die durch Virtuosen, Sänger und Sängerinnen herbeigeführte Einmengung von Trivialitäten bedauern, so zeigt sich jetzt der Fortschritt, daß uns mehr Abende geboten werden, welche einen durch nichts gestörten künstlerischen Gesammteindruck gewähren. Insbesondere rühme ich unsere Sänger und Sängerinnen, daß sie den italienischen Trödel und so auch den absurden Gebrauch der italienischen Sprache glücklich überwunden zu haben scheinen. Ich bemerkte in einem der früheren Berichte zu Anfang der Saison, wie uns bis dahin noch wenig Erhebliches — die Meister-Symphonien natürlich ausgenommen — geboten worden sei. Ich kann dies auch jetzt noch nicht ganz umgehen; ich vermisse die häufigere Ausführung von größeren, auch älteren, Gesangwerken, vermisse Neuigkeiten, die bis jetzt nur in ganz geringer Zahl uns vorgeführt wurden, anerkenne aber

*) Ein drolliges Beispiel von der auffallenden Wirkung der den Ritter'schen Zwischenspielen eigenen Einfachheit auf verwöhnte Ohren gab vor Kurzem ein Geistlicher in der Nähe Geras, der, nachdem er mehrere von dem Organisten während des Gottesdienstes vorgetragene Ritter'sche Choräle angehört hatte, in seinem Unmuthe äußerte: der Organist habe es sich doch jedenfalls wieder einmal bequem gemacht und sich von einem Schüler vertreten lassen.

mit Freuden die eben bezeichnete Eigenthümlichkeit, den Fortschritt in dem Concertcyklus dieses Winters. Virtuosen traten bis jetzt nur in geringer Zahl auf, und mit Recht, wenn dieselben nichts Anderes thun, als ihre oftgehörten Stückchen wiederzubringen.

F. B.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Instructives.

R. Schumann, Op. 68. Album für die Jugend. 40 Clavierstücke. Schuberth u. Comp. 2⅔ Thlr.
Wird besprochen.

Für Violoncell.

J. B. Groß, Op. 38. Concert für Violoncell. Mit Pianoforte 1 Thlr. 16 Gr. Meyer jun.
Wird besprochen.

Für Männerstimmen.

C. Geißler, Op. 80. Vollständiges Choralbuch in 180 Melodien für den 4stimmigen Männergesang. Meissen, Goedsche. 6 Hefte, à 9 Sgr., 33 Kr. rhein.
Wird besprochen.

Kirchenmusik.

Fr. Commer, Collectio operum Musicorum Batavorum Saeculi XVI. Tom. VII. Schott.
Wird besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für usik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 12.** Den 8. Februar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Für die Orgel (Schluß). — Aus Westphalen. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes.

Für die Orgel.

(Schluß.)

H. Schellenberg, Op. 3. „Ein' feste Burg ist unser Gott". Phantasie für die Orgel. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 15 Ngr.

Dieses C. F. Becker gewidmete Concertstück *) (F=Dur, C Tact) gehört zu den in der neueren Zeit vielfach auftauchenden, denen bei möglichst gründlicher und solider contrapunktischer Ausführung, der Effect das Meiste gilt. Ich meine den Effect, der weniger aus der Macht einer alle Momente beherrschenden und vergeistigenden Idee und einer in lebendigem Stimmendrange sich entzündenden, der Orgel so machtvoll eigenen Polyphonie, sondern mehr äußerlich aus einer klugen und geschickten Zusammenstellung verschiedener, der Orgelmusik vorzugsweise angehörenden Kunstformen, und aus einer umsichtigen und zuweilen geistreichen Benutzung der der Orgel eigenthümlichen Spiel- und sonstigen Behandlungsweise hervorgeht. Nach einer kurzen, die erste Zeile des herrlichen Chorals energisch im Unisono, und die zweite auf dem Oberwerke harmonisch einführender Einleitung intonirt das Pedal abermals die erstere als Thema zu einer sich nun entspinnenden, mehrere Durchführungen enthaltenden Fuge, der sich hierauf ein längerer Satz in freier figuraler Ausführung anschließt, dessen freiere modulatorische Bewegung durch das hier und da sehr kräftig, harmonisch massenhaft eingeführte und durch die contrastirende Behandlung des ihn unterbrechenden Obermanuals noch mehr hervorgehobene Hauptthema zusammengehalten wird. Ein mit einer einzigen sanften achtfüßigen Stimme des Brustwerks vorzutragender thematisch gehaltener Satz führt endlich zum vollständigen, meist mit vollem Werke vielstimmig ausgeführten, bald mit einer mächtig figurirten Pedalunterlage, bald manual (für das Oberwerk) mit fugirten Mittelstimmen versehenen Chorale. Ein sehr glänzender, aber meist trivial gehaltener, fast überflüssig scheinender Anhang beschließt die Phantasie. Ob solche Formendisposition hier als nothwendige künstlerische Folge einander tragender und sich gegenseitig bedingender Ideen angesehen werden kann, dürfte zu bezweifeln sein; schwerlich hätte dann auf die die Stimmung anfangs sogleich concentrirende Fuge ein so verflachender und zerstreuender Schluß folgen dürfen; s. S. 10, Syst. 1 u. 4; S. 11, Syst. 2 u. 3. Hiervon abgesehen verdient aber, wie schon angedeutet, die Phantasie als Concertarbeit alles Lob; sie verräth den tüchtig geübten Spieler und gewandten Orgelcomponisten, der sich sein Publikum zu gewinnen weiß. Einzelnes (besonders auf Seite 5—7) bekundet übrigens die Fähigkeit des Componisten, auch künstlerisch höher berechtigten Formencombinationen Seele und Geist einzuhauchen. Seiner Fuge scheint indeß die freiere, nichtsdestoweniger sich

*) Es scheint dasselbe zu sein, was der Verf. desselben im Juli 1847 in der Paulinerkirche zu Leipzig der daselbst zum ersten Mal statthabenden Tonkünstler=Versammlung vortrug.

aber organisch entwickelnde Stimmenfluß, der zuweilen Zufälligkeiten, z. B. dem sich gerade aufdringenden harmonischen Bedürfniß, der Rücksicht auf harmonische Vollständigkeit geopfert wird, abzugehen. Ich verweise nur auf Seite 3, Syst. 3, Tact 6 u. 7; ebend. Syst. 4, T. 4; S. 4, T. 7—14 (vergl. besonders die Alt- und Tenorstimme); ebend. auch Syst. 3, T. 4—5 (vergl. Alt und Baß).

Fertige Spieler werden mit dieser Phantasie ihr Repertoir um ein dankbares Tonstück mehr bereichern.

G. Siebeck.

Aus Westphalen.

Wie überall, haben auch hier die politischen Ereignisse des vorigen Jahres verschiedene Umwälzungen oder Veränderungen zuwege gebracht. In der Theaterwelt ist es gerade da am stillsten geworden, wo man es am wenigsten erwartete, nämlich in Detmold. Münster und Osnabrück haben ihre Theater für einige Zeit mindestens beibehalten, in der Residenz des Lipperlandes dagegen wurde im Frühjahr des vorigen Jahres die Bühne geschlossen. Wenn man nun auch gern den dann und wann noch vorgekommenen Wiener- und Italienerpossen Adieu sagte, so thut's doch Manchem Leid, daß die Partituren vom Fidelio, von der Euryanthe, vom Oberon ꝛc. unbenutzt im Winkel liegen. Wer aber weiß, welche gewaltige Summen diese Bühne kostete, wird sich doch mit Recht darüber freuen, daß sie jetzt in einen Concertsaal umgewandelt ist. Jede Woche werden die Bewohner Detmolds durch ein Concert erfreut, worin, außer den besseren Ouvertüren und Solopièeen (für Geige, Cello, Flöte, Oboe, Clarinette, Horn, Trompete oder Posaune), eine Symphonie den Schluß bildet. Die Beethoven'schen hörte man bis auf die achte und bis auf den Schlußsatz der neunten, außerdem die C-Dur Symphonie von Schubert, eine von Schumann, eine von Kalliwoda, und außer Mozart's Es-Dur Symphonie früher schon eine von Gade. An Gesangstücken kommen mitunter Arien oder Chöre aus guten Opern vor, jedoch auch größere Ensembles, wie im vorigen Jahre der 42ste Psalm von Mendelssohn. Zur Aufführung solcher größeren Musikstücke hat sich unlängst ein Gesangverein gebildet, der gut zu gedeihen scheint. Man muß solchen Bestrebungen wirklich von Herzen den besten Fortgang wünschen, da auf ihnen eigentlich in Orten, wie Detmold, das ganze musikalische Wohl beruht. Nicht minder aber muß es jeden Musikfreund erfreuen, daß Detmold nicht ähnliche musikalische Calamitäten, wie Donaueschingen, zu erleben gehabt hat; sowohl deshalb, weil somit nicht Dutzende von Familien ins Unglück gestürzt werden, als auch aus dem Grunde, weil die Musik die einzige Poesie ist, welche das Gemüth des Menschen in dieser ernsten Zeit wahrhaft erquicken kann. — Mad. Cornet war mit ihrer Tochter in Detmold, und beide gaben daselbst ein stark besuchtes Concert. — Im Herbste vorigen Jahres gab Fräul. Sophie Crüwell aus Bielefeld in dieser ihrer Vaterstadt ebenfalls ein Concert, wobei sie von der Detmolder Kapelle unterstützt wurde. Leider wählte die Sängerin nur italienische Arien zum Vortrag aus, nämlich aus der Norma, der Nachtwandlerin und dem Barbier, wozu sie noch die Variationen über das bekannte Thema von Rode in G-Dur (nach Es transponirt) fügte. Die Sängerin scheint das Italienische überhaupt sehr zu lieben, und würde es dem Referenten wohl gern verzeihen, wenn er sie „Sigra. Sofia Cruvelli" genannt hätte. Ueber ihre Stimme, die, beiläufig gesagt, etwa vom g bis $\underline{\underline{d}}$ reicht, hier nichts Näheres, da darüber schon anderwärts berichtet ist.

R.

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein.

Versammlung am 8ten Januar.

Vorsitzender: C. F. Becker.

Der Unterzeichnete machte zuerst Mittheilungen über die Gründung eines Zweigvereins in Freiberg, der den Namen „Freiberger Verein für Tonkunst, Zweig-Verein des Leipziger Tonkünstler-Vereins" angenommen habe. Diejenigen, welche bei der ersten Besprechung darüber zugegen waren, sind der Ansicht gewesen, daß der Name Tonkünstler-Verein für einen Verein nicht ganz passe, wo die Mehrzahl der Mitglieder aus Dilettanten bestehe. Nach dem Vorgange vom Chemnitz wählte man daher den oben erwähnten Namen.

Als Zweck des Vereins wurde ausgesprochen:

1) Größere Geselligkeit unter denen, welche ein ernsteres Interesse an Musik nehmen;
2) Bildung des musikalischen Geschmacks durch Ausführung guter Compositionen der älteren, neueren und neuesten Zeit;
3) Einfluß auf städtische Musikangelegenheiten;
4) Anschluß an die Bestrebungen aller Vereine, um Einheit der Richtung in musikalischen Dingen mehr und mehr anzubahnen.

Der allgemeine Grundsatz der Vereine, die Mitgliedschaft nicht blos auf Musiker zu beschränken, im Gegentheil durch Hinzuziehung von Dilettanten das, was erstrebt wird, um so

nachdrücklicher ins Werk zu setzen, gab Veranlassung zu der Unterscheidung von ordentlichen und außerordentlichen Mitgliedern. Die letzteren haben das Recht, sich an allen Vorkommnissen zu betheiligen, bei musikalischen sowohl, wie mündlichen Vorträgen zugegen zu sein, nur mit der Einschränkung, daß sie nicht an den Abstimmungen Theil nehmen können. Durch Betheiligung eines größeren Kreises kann das, was der Verein beabsichtigt, um so vollständiger erreicht werden; zugleich ist aber auch die Gefahr abgeschnitten, daß allzu dilettantische Forderungen im Vereine die Majorität erlangen.

Es kam hierauf der Inhalt der übrigen eingegangenen Schreiben zur Sprache: eine Mittheilung aus Berlin, die Verbindung des Berliner und Leipziger Vereins, aus Königsberg, die ungünstigen musikalischen Verhältnisse dieser Stadt betreffend.

Schon in dem Referat über die Sitzung am 11ten Dec. (Nr. 50 d. vor. Bds.) wurde der abweichenden Ansicht, die von Stettin aus über einen Punkt des Programms ausgesprochen worden war, gedacht. Der Unterzeichnete ging jetzt ausführlicher darauf ein. In unserem Programm heißt es: „An die Spitze stellen wir die Forderung, daß die Nothwendigkeit des Fortschritts (im Sinne des Artikels Bd. 29, Nr. 37) anerkannt werde". In dem citirten Artikel aber ist gesagt: „Schon vor Jahren habe ich ausgesprochen, wie die frühere Epoche naturalistischen Schaffens zu Ende gehe, und Wissenschaft und Kritik in Zukunft mit der tonkünstlerischen Thätigkeit sich verschwistern müßten, wenn Bedeutendes geleistet, wenn Fortschritte gemacht werden sollten". Dieser Satz ist in der Mittheilung von Stettin bestritten. Die HH. sagen: „Nach unserer Ansicht wird das Eigentliche und Hauptsächliche, worauf es bei aller Kunst ankommt, die schöpferische Kraft nämlich, die Erfindung, immer etwas von allem Einflusse der abstracten Wissenschaft Unabhängiges sein, und können wir daher der Wissenschaft und Kritik die in der bezeichneten Stelle vindicirte entscheidende Bedeutung nicht zuerkennen".

Der Unterzeichnete ging ausführlicher auf diese Sätze ein, da darin eine wichtige Frage der Gegenwart angeregt ist, und theilt auch hier theils aus diesem Grunde, theils um eine Verständigung mit den Herren in Stettin anzubahnen, das Wichtigste daraus mit. Ich bemerkte zunächst, wie die schöpferische Kraft so sehr das Erste und Wesentlichste sei, daß ohne sie von künstlerischer Thätigkeit nicht die Rede sein könne, und aus diesem Grunde derselben an der erwähnten Stelle nicht besonders gedacht sei. Es handle sich nicht darum, die schöpferische Kraft durch Wissenschaft und Kritik zu ersetzen, sondern lediglich die erstere durch die letztere zu steigern. Wir behaupten allein, daß sie nicht mehr das Einzige sein kann, daß Wissenschaft und Kritik sich mit der künstlerischen Thätigkeit verschwistern müssen, und erwarten, daß in solchem Falle die Werke des Künstlers um so reineren Geschmack zeigen, und um so geläuterter sein werden, je höher seine kritische Einsicht steht. — Der Unterzeichnete bemerkte ferner, wie man häufig der Meinung sei, der Musiker habe sich die formelle Gewandtheit anzueignen, das Talent, der Inhalt des gesammten Empfindens sei etwas von der Natur Gegebenes, welchem nichts genommen, und nichts hinzugefügt werden könne; das in ihn von der Natur Hineingelegte habe der Künstler auszusprechen, weiter nichts. Ich erwähnte, wie man hierbei verkannt, daß auch die Empfindung einer Entwickelung, einer Erfüllung mit höherem und reicherem Inhalt fähig, dadurch eine Steigerung der gesammten Persönlichkeit möglich ist. Diejenigen Künstler, welche eine solche Steigerung durch Interesse an geistigen Dingen verschmähen, welche nichts zu sagen haben als das ganz Unbestimmte, allgemein Menschliche, welches sie von Haus aus besitzen, sprechen in der Regel — begründet nicht ganz hervorragendes Talent, ursprüngliche Begabung mit höherem Inhalt einen Unterschied — nur Trivialitäten aus. Im Gegensatz hierzu ist es lehrreich zu sehen, wie so Mancher die Höhe, welche er erreichte, durch vielseitiges Streben erlangt hat, so z. B. C. M. v. Weber. In diesem Sinne ist zu sagen, daß Wissenschaft und Kritik — und nicht diese allein, ich rechne hierher u. a. auch die Lectüre der Meisterwerke der Poesie — unmittelbaren Einfluß auf die schöpferische Thätigkeit haben werden. Einem Talentlosen wird man durch alle Anregung freilich nie Talent beibringen, wo aber Keime des Höheren schlummern, wird dadurch eine große Steigerung möglich sein. Nach diesen für die angeregte Frage wichtigsten Sätzen deutete ich noch darauf hin, wie der Musiker nicht blos Componist sei, sondern seine Kunst in Kirche, Theater, Concert rc. zu vertreten habe. Der Mangel an höherer wissenschaftlicher Ansicht von der Kunst sei es gewesen, daß wir so oft subjectiven Schrullen, Sympathien und Antipathien, überhaupt oft beklagten Mängeln begegnen. Ferner: Wie das Streben nach höherer Auffassung der Kunst nothwendig sei, um derselben im Bewußtsein der Nation, in dem Bewußtsein der Gebildetsten einen würdigeren Platz zu verschaffen. Der Umstand, daß diese Seite früher vernachlässigt wurde, sei Ursache gewesen, daß sich Viele von der Tonkunst zurückgezogen haben, daß man sie als einen Gegenstand zu betrachten anfing, welcher der Forschung am wenigsten zugänglich sei. Dies hat zur Folge gehabt, daß man das ganze Gebäude als aus Willkührlichkeiten zusammengesetzt ansah, die Musiker als von dem allgemein Vernünftigen ausgeschlossen betrachtete, und sie in die Sphäre der bewußtlosen Naturen stellte (Hegel). Ich bemerkte, die Musik müsse im Stande sein, ihren geistigen Inhalt wirklich darzulegen, wenn sie als geistige Macht anerkannt sein wolle. — Alle diese Sätze wurden besprochen; die Versammlung erkannte dieselben als ihre Ansicht, und es wurde beschlossen, sie den Herren in Stettin zur Erwägung zu empfehlen.

Der Vorsitzende hielt hierauf einen Vortrag über die Chladni'schen Klangfiguren; er selbst hat diese Beobachtungen weiter ausgebildet, und erläuterte dieselben, unterstützt durch einen reichen Apparat, durch interessante Experimente. — Zum Schluß Aufnahme von vier neuen Mitgliedern.

In Abwesenheit des Schriftführers:
Fr. Brendel.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. In **Berlin** gastirt in der italienischen Oper Fräul. Dielitz mit vielem Beifall.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der König von Preußen hat dem Fürstl. Reuß'schen Hof-Musikdirector **Frdr. Kaestner** zu Schleiz die goldne Medaille für Kunst und Wissenschaft für die Dedication eines Hymnus verliehen.

Carl Blum, früher Hof-Opernsänger in Berlin, hat vom König von Preußen den rothen Adler-Orden 4ter Classe erhalten.

Todesfälle. In Hamburg starb der Baritonist **Baison**, betrauert von vielen Kunstfreunden.

Vermischtes.

Leipzig. Hr. Aloys Schmitt sen. aus Frankfurt weilt unter uns, und beabsichtigt, Compositionen von sich zur Aufführung zu bringen.

In **Dessau** kam eine Concertouvertüre von Gustav Flügel, Op. 22, zur Aufführung. Hr. L. Kindscher schreibt uns darüber: Bei der reichen Phantasie des Componisten, bei dem Berufe überhaupt, den derselbe zur Composition bereits hinlänglich gezeigt hat, stand zu erwarten, daß er auch auf dem Gebiet der Orchestermusik sich mit nicht minderem Erfolg bewegen werde. Die Instrumentation ist effectvoll, besonders treten die Blechinstrumente oft mit frappanter Wirkung ein. Möge daher einem solchen Erstlingswerk recht bald ein zweites folgen.

London. Seitdem Sainton zum Dirigenten der Hofkapelle und Solospieler der Königin ernannt worden ist, werden auch Quartetts aufgeführt, die sonst nie auf dem Programm waren. Dieser Fortschritt ist dem Einfluß des kunstliebenden Prinzen Albert zuzuschreiben.

Der Componist **Macfarren** ist von Amerika nach England zurückgekehrt.

Der 73jährige Tenorist **Braham**, welcher mit dem Unternehmen des Colisseum und der Erbauung des St. James Theaters den größten Theil seines großen Vermögens verlor, hat seine älteste Tochter, die Gräfin (Wittwe) v. Waldegrave, zu sich genommen, ihn im Alter zu pflegen. Erst kürzlich noch sang Braham in Exeterhall mit ungeheuerem Succeß, da sein Ruf sich durch zwei bis drei Generationen pflanzt.

Herr **Wieprecht** in Berlin hat einen Verein Namens „Euterpe" gebildet, welcher am 15ten Januar mit folgenden Musikstücken sein erstes Concert gab: Zuerst Ouvertüre zur Oper „Fordenskiold in Dynekilen" von Saloman, dann ein Solo für Violoncell mit Orchesterbegleitung, vorgetragen von Hrn. Wohlers, darauf spielte Hr. Pfeiffer ein Capriccio von Mendelssohn für Piano und Orchester. Zum Schluß wurde die D-Dur Symphonie von Beethoven aufgeführt.

„Maritana" von **Wallace** wird im Theater von Hamburg jetzt einstudirt.

Die deutsche Oper in **Amsterdam** erfreut sich sehr großer Theilnahme. Meyerbeer's „Hugenotten" sind drei Mal bei fast überfülltem Hause gegeben worden. Der Director Röder will, wenn Jenny Lind die Bedingungen eingeht, mit der ganzen Gesellschaft nach London und dann nach Paris gehen. Der Bassist Formes will sich bei den Wanderungen als Mitglied betheiligen.

In **Riga** ist Auber's neue Oper „Haydée" unter vielem Beifall aufgeführt worden.

Das Theater in **Aachen** wird den 16ten Februar geschlossen, und Director Henkel in **Mainz** hat der ganzen Gesellschaft bereits gekündigt.

In **Wien** ist die Aufführung der „Hugenotten" verboten worden. Ebendaselbst sind neulich zum ersten Mal „die Musketiere der Königin" auf dem Repertoir erschienen.

Apollinary de Kontski hat in Breslau sehr viel Furore gemacht. Adolph Hesse giebt ihm ein ausgezeichnetes Lob. —

„Das Thal von Andorre" von **Halevy** hat unter den Parisern solchen Enthusiasmus hervorgebracht, daß es fast jeden Abend gegeben wird, und Halevy auf das stürmische Rufen sich auf der Bühne zeigen muß.

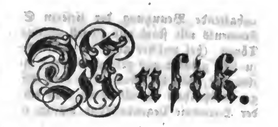
Hierbei Titel und Register zum 29sten Band.

Geschäftsnotizen. Hamburg: Hdt.; angenommen. Dessau: für das Verzeichniß — Dank.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

№ 13.

Dreißigster Band.

Den 12. Februar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

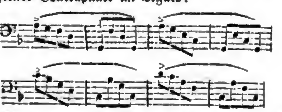
Ueber den Contrabaß und dessen Behandlung,

nebst einem Hinblick auf die Symphonieen von Beethoven.

(Fortsetzung.)

Symphonie Nr. 6 (Pastorale).

Bei der Pastoral-Symphonie kann ich kürzer sein, da Beethoven bei ihr den Contrabaß im Allgemeinen, mit Ausnahme der Gewitter-Scene, einfacher auftreten läßt. Im ersten Allegro ist nur der wechselnde Contrapunkt im Legato:



von Bedeutung hinsichtlich des Mechanischen. Bei ihm ist leider der vorgeschriebene Bogenstrich nicht gut anzuwenden, weil dadurch Stockungen entstehen, welche der so nöthigen Deutlichkeit und Leichtigkeit der Figur Eintrag thun; ich schlage daher vor, die ersten fünf Noten von je zwei Taeten mit einem Bogenstrich zu nehmen, und dann die drei anderen mit einem neuen Bogenstrich weich nachfolgen zu lassen. Der Contrabassist darf übrigens nicht vergessen, die zwei hohen Töne in der Figur etwas zu betonen. — Die Stelle:
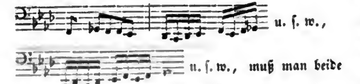


wird, meiner Ansicht nach, am besten ganz eine Octave höher gespielt, und dabei die zwei letzten Achtelnoten recht scharf marquirt. — Bei den im ersten Allegro oft vorkommenden Bindungen der Art: muß der Bogen vorsichtig eingetheilt werden, damit man damit ausreicht und doch Kraft behält.

Ich gehe nun gleich zur Gewitter-Scene über, und bemerke zu der Triolen-Stelle, welche im neunzehnten Tacte dem Contrabaß allein vorgeschrieben ist, daß sie mit großer Festigkeit und Deutlichkeit, und mit der unteren Hälfte des Bogens, gespielt werden muß; das cres. darf dabei nicht außer Acht gelassen werden, damit das im dritten Tacte eintretende *ff* des ganzen Orchesters gehörig vorbereitet ist. Das eben berührte *ff* selbst anlangend, so ist es ein baarer Unsinn, die Behauptung aufstellen zu wollen, daß der Contrabassist diese zwölf volle Tacte in Sechzehntheilen andauernde Stelle mit consequenter Kraft und solider Ausführung aller Noten vortragen kann. Ich vereinfache sie mittelst der zwei in den Accord gehörigen Achtel-Noten:



und glaube dies Jedem anrathen zu dürfen, denn die
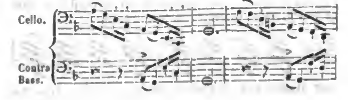
anhaltende Benutzung der tieferen Saiten des Instruments mit stark und schnell aufeinander folgenden Tönen (bei welcher auch die Kraft der linken Hand zu sehr getheilt und gebrochen wird), giebt ein Durcheinander, das der Sache und dem Effecte weit weniger vortheilhaft ist, als wenn man einfachere, aber in der Harmonie liegende Töne kräftig und fest zu dem ins Mittel tretenden Cello anwendet. Ein Anderes ist es, wenn im piano auf ein deutlicheres Hervortreten der Töne reflectirt werden muß, wie der Fall in mehreren nun folgenden Solostellen des Basses eintritt, mit welchen Beethoven das Murmeln des Donners so schön charakterisirt. Die erste und dritte derartige Stelle, welche so beginnen:



u. s. w., muß man beide auf dem Contrabasse total eine Octave erhöht spielen, mit Ausnahme der vier letzten Töne in der letzten Stelle. Alle drei Stellen müssen übrigens mit sehr leichtem Bogen vorgetragen werden; sie sind eine Aufgabe für die linke Hand, deren Finger gewandt, sicher und fest auf den Saiten spazieren müssen, wenn Deutlichkeit erzeugt werden soll. Bei der folgenden Stelle, welche der Contrabassist allein zu spielen hat: möchte ich die Ausführung ganz auf der A-Saite vorschlagen, weil sonst die zwei dabei benutzten leeren Saiten den Effect ungleich machen, und weil die leere A-Saite den angezeigten Fingersatz sehr gut unterstützt und erleichtert. Der Bogen, welcher nur auf einer Saite benutzt zu werden braucht, ist bei derartigen Stellen meistens vorzuziehen. Das Ende des dimin. in Sechzehntheilen:

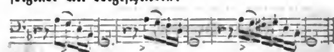


wird am zweckmäßigsten schon von dem f an eine Octave höher gespielt. — Bei dem Schluß-Allegro will ich allein die folgende imitirende Figur besprechen:





Warum hat Beethoven den Contrabaß nicht auf die folgende Art vorgeschrieben?



was sicher dem Effecte und der Deutlichkeit sehr großen Vorschub leistet. Ja ich schlage sogar vor, die später vorkommende, um eine Quarte höher liegende, derartige Stelle eben so zu behandeln, obgleich die dort vorgeschriebenen Töne im Bereich des Contrabasses liegen. Ich unterstütze diesen Vorschlag durch meine Erfahrung, und bin überzeugt, daß Beethoven selbst diese Veränderung, welche einen hervortretenden Gedanken in die wirksamste Lage des Instruments verlegt, gewiß billigen würde, wenn man sein Urtheil darüber hören könnte.

Symphonie Nr. 7 (A-Dur).

Diese Symphonie, an sich schon schwierig, ist für den Contrabassisten mit aus dem Grunde besonders anstrengend, namentlich in den beiden Allegros (Anfang und Schluß), weil er bei ihr wegen der Tonart die leere G-Saite weniger benutzen kann. Er muß deshalb meine Warnung, welche ich im Eingang hinsichtlich der Kraftvertheilung aussprach, wohl berücksichtigen, sonst ist er schon vor dem Schlusse des großen ersten Allegros unvermögend, den Anforderungen des Componisten vollkommen zu genügen. — Die Scalen in dem einleitenden Sostenuto mit äußerster Schärfe des Bogens und Festigkeit im Tacte. Die letzte Stelle in C auf die folgende Art gebrochen:

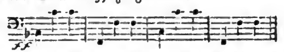


Eine Hauptrolle im ersten Allegro spielen die punktirten Noten, bei deren Ausführung die dritte Lage auf dem Contrabasse (wo die volle Hand das auf der obersten Linie des Notensystems befindliche a auf der D-Saite nimmt) öfters anzuempfehlen ist, um das allzuoft, die Kraft schwächende, Versetzen der linken Hand zu vermeiden. Bei diesen punktirten Noten ist noch hinsichtlich des Bogenstrichs zu bemerken, daß man die Note mit dem Punkte sowohl, als

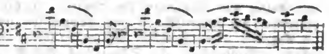
auch die folgende kürzere stets mit einem und demselben Bogenstrich ausführt; z. B.:



Das Zeichen < bedeutet den Strich, wo sich der Bogen von der linken zur rechten Seite bewegt, das kleinere >, wo das Gegentheil stattfindet. Der Bogen muß übrigens bei dieser Strichart sehr fest gehalten und scharf gegen den Frosch hin aufgesetzt, das Sechzehntheil aber in der Mitte des Bogens ausgeführt werden. Das mehrmals erscheinende hohe a muß der Contrabassist sicher und fest zu nehmen suchen. — Nun folgt das weltbekannte schöne Allegretto mit seinen wundervollen farbenspielenden Abwechselungen und seinen tiefgefühlten Melodien. So einfach dabei die dem Contrabaß vorgeschriebenen Noten sind, so wichtig und einwirkend ist doch deren Ausführung. Der Contrabassist muß, mit fest aufgesetzten Fingern der linken Hand, den Tönen mittelst der Bogenführung, so zu sagen, eine scharfe Weichheit zu geben suchen, wodurch sich der Contrabaß den anderen Stimmen vollkommen anschließt und mit ihnen ein Ganzes bildet. — Die Staccato-Stelle dieses Allegrettos, bei welcher der Contrabaß das einzige Mal in Sechzehntheilen auftritt, muß scharf, mit Leichtigkeit und ohne Härte marquirt werden; der Bogen wird dabei, wie bei allen Staccatos im piano, mehr nach dem Frosche zu angewendet. — Bei dem Presto habe ich nur der mehrmals erscheinenden Octaven-Stelle in *ff* zu gedenken:



Man beginnt bei ihr am zweckmäßigsten mit dem Herstrich des Bogens, damit bei dem tiefen f jedesmal der Hinstrich angewendet werden kann; oder man nimmt jedesmal den tiefen Ton mit dem Hinstriche und die zwei hohen Töne mit Einem Herstriche. — Das Finale, Allegro con brio, erfordert namentlich eine bedeutende Kraftausdauer, darum darf man jeden Contrabassisten warnen, anfangs mit der Kraft nicht zu verschwenderisch zu sein. — Die Stelle, wo der Contrabaß drei Mal in breiteren Viertelnoten legato eintritt, ist sehr imposant und für den Contrabassisten encouragirend hinsichtlich des breiten, kräftigen Ausdrucks. Hier muß nun eine schnelle, fixe Versetzung der linken Hand vorwalten, da, weil die Töne sehr weit auseinander liegen, an eine erleichternde Benutzung der Lagen nicht zu denken ist. Bei der letzten derartigen Stelle in H-Moll, gegen den Schluß des Finales hin, die den Anfang von einem sehr anstrengenden langen forte ausmacht:



rathe ich, die zwei ersten Sechzehntheile, h cis, zur Beförderung der Deutlichkeit, gegen die Vorschrift entweder gestoßen zu nehmen, oder diese zwei Sechzehntheile in Ein Achttheil h zu verwandeln; beides ist wohl kein Verbrechen, und gewährt einen großen Vortheil. Bei dieser so eben berührten langen Forte-Stelle rufe ich jedem Contrabassisten das Wort zu: Kraftausdauer! Steht ihm bei den Achteln am Schlusse noch die Fähigkeit seiner Muskeln zu Gebote, dann kann er sich gratuliren und den sicheren Beweis haben, daß er in der Beziehung ein würdiger Vorfechter in der Beethoven'schen Kämpferreihe ist.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Dresden.

Concerte.

Bevor wir zu der Besprechung der Concerte übergehen, müssen wir eines Mißbrauchs von Seiten der Direction des Hoftheaters erwähnen, den sie sich in Bezug auf eine der bedeutendsten musikalischen Schöpfungen zu Schulden kommen ließ. Zu dem Schauspiel „Columbus" wurde nämlich die C-Moll Symphonie von Beethoven als Einleitung und zwischen den Akten zerstückelt zum Besten gegeben. Es soll auf besonderen Wunsch des Dichters geschehen sein, dem wir es allerdings nicht verdenken können, daß er sein Schauspiel vor dem verderblichen Einflusse der hier noch immer trostlosen Musik in den Zwischenakten bewahren wollte; aber das Ungereimte seiner Forderung in Hinsicht auf die Symphonie leuchtet wohl Jedermann ein, und er selbst würde wohl außer Fassung kommen, wenn man ihm anmuthete, die Acte seines Schauspiels durch ein Ballet, oder je einen Aufzug irgend eines anderen Schauspiels getrennt geben zu lassen, was nicht absurder wäre, als ein musikalisches Drama, wie genannte Symphonie, mit einem Schauspiele durcheinander zu würfeln. Geradezu lächerlich war es aber, am Schlusse des Stücks circa die letzten zwanzig Tacte vom Finale der Symphonie ex abrupto zu wiederholen! — Wer das ausgesonnen haben mag!

Die Concerte waren bis jetzt nicht reich an Zahl, aber desto mehr von Interesse. Von Virtuosenconcer-

ten hörten wir nur zwei, nämlich am 22sten Novbr. das des Kammermusikus Kummer, am 13ten Decbr. eine Soirée von Apollinary von Kontski. Ersterer producirte ein Concertstück eigener Composition und ein Capriccio über schwedische Nationalmelodien mit bekannter Meisterschaft; Frl. Schwarzbach, Frl. Wagner, die HH. Mayer, Kotte und Schlick wirkten mit. Hr. v. Kontski bewährte seinen Ruf als ausgezeichneter Violinspieler: Flageolet, Spiel auf einer Saite, schöner Ton, gewandte Bogenführung, Sicherheit, Reinheit; — bliebe bei diesen Vorzügen ein Wunsch zurück, so wäre es der, den zuweilen excentrischen Vortrag etwas zu mäßigen, da derselbe uns Deutschen übertrieben erscheint. Die von ihm vorgetragenen Compositionen waren die bekannten.

Die Kapelle erfreute durch drei Abonnementconcerte im Theater. Von Symphonien wurden zu Gehör gebracht, von J. Haydn: Symphonie militaire in welcher wir die Menuett ein wenig lebhafter gewünscht hätten, und die in B=Dur; von Beethoven: B=Dur, Pastorale, in D und A, letztere für einen Abend des Guten fast zuviel, wenn gleich der Abstand des im Werden Begriffenen von dem Vollendeten interessant war. Die Ausführung unter Reissigers Direction ließ nichts zu wünschen übrig. Die Gesangstücke erfreuten sich nicht durchgängig gleicher Abrundung. Das erste Finale aus Titus ist sehr aus dem Ganzen gerissen, und Frl. Wagner schien noch nicht genug in den Charakter des Sextus eingedrungen. Gelungener war die Ausführung der Hymne von Jos. Haydn „des Staubes eitle Sorgen" (wiederholt), eines Finale aus Idomeneo, des Crucifixus von Lotti, des Chorals von Walther, O Christe Morgensterne, eine kleine Schwankung in der Reinheit des Chores ausgenommen, und des Inclina Domine von Cherubini, einer sehr interessanten Composition, worin Frl. Schwarzbach das Solo sehr lobenswerth sang.

Zwischen den eben erwähnten Concerten wurde, ebenfalls im Theater, ein geistliches Concert zum Besten des Pensionsfonds für den Theaterchor gegeben, und darin die Sinfonia eroica von Beethoven, und Händel's Alexanderfest unter Mitwirkung der sehr thätigen Frl. Schwarzbach, der HH. Weixlstorfer und Lindemann, und unter Reissiger's Leitung sehr gut aufgeführt. — Außerdem bleibt aus früherer Zeit eine geistliche Musik zu erwähnen, in der Frauenkirche veranstaltet vom allgemeinen Sängerverein. Außer mehreren anderen wurden zwei Hymnen von Reissiger und Otto, Vater=unser von F. Schneider recht gelungen ausgeführt, doch ist Männergesang, wie schon früher bemerkt, für die Dauer eines Concertes zu monoton. In der Singakademie wurde Händel's weniger bekanntes Oratorium „Salomo" aufgeführt, dessen Hauptpartie, sonderbarer Weise, für Alt geschrieben ist, und, ein kleines Solo abgerechnet, wegen gänzlichen Mangels einer Baßstimme in den Solopartien weniger befriedigt. Die Chöre gingen, wie gewöhnlich, sehr gut, und die Ausführung der Hauptpartie verdient besondere lobende Erwähnung. — Die neueste Erscheinung im Bereiche geistlicher Musik war „Christus, der Friedensbote", Oratorium nach Worten der heiligen Schrift in Musik gesetzt von E. Naumann, aufgeführt im Theater am 23sten Decemb. zum Besten der Armen. Der noch sehr jugendliche Autor ist ein Enkel des Kapellmeisters Naumann, und hat seinen musikalischen Studien, so viel uns bekannt in Leipzig unter Mendelssohn's Leitung obgelegen, dessen mittelbarer Einfluß denn auch in Einzelheiten des in Rede stehenden Oratoriums unverkennbar ist. Der Text ist leider etwas planlos zusammengestellt und ohne eigentliches Interesse. Einige Momente aus dem Leben des Erlösers bilden den Inhalt, folgen aber ohne innere Verbindung auf einander und stehen vereinzelt da. In der Musik ist das Streben nach möglichst gesangreicher Behandlung der Singstimme und richtiger Declamation zu loben; aber ein Oratorium, eine Musikgattung, in der sich nur die größten Meister mit Glück versucht, ist keine Aufgabe für einen Anfänger, der sich nur geschickt in kleineren Formen zu bewegen weiß, in welcher Beziehung wir unter Anderem namentlich ein Quartett in Liedform (im zweiten Theile), obgleich ziemlich weltlich, Recitativ und Arie des Christus, und Chor der Pharisäer (im ersten Theile) als recht gelungen hervorheben. Der eigentliche Kern der größeren Musikstücke war im Vergleich zu ihrer Ausdehnung gering, welchem Mangel der Autor vielleicht unbewußt dadurch abzuhelfen suchte, daß er eine erstaunliche Menge Solos für verschiedene Blasinstrumente einflocht, wahrscheinlich bestimmt, den Gesang eindringlicher zu machen (Tonmalerei), die aber statt dessen die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abziehen und den Eindruck schwächen. Die musikalische Oekonomie scheint ihm fremd zu sein; die nicht unbeträchtlichen Hülfsmittel des Orchesters, Chores und der Solostimmen sind mit solcher Verschwendung und unruhiger Hast gleich in den ersten Nummern in Anwendung gebracht, daß in den nachfolgenden keine Steigerung möglich ist. Einfache Gedanken, die, von einer Stimme gesungen, wirksam sein würden, sind unter mehrere Stimmen vertheilt und zerstückelt, und erzeugen durch zu viele Abwechselung Monotonie, da immer dieselben Mittel wiederkehren müssen; besonders schwächt diese Vertheilung unter vier Stimmen bei einer einfachen Erzählung, wenn dieselbe z. B. ein Duett vorbereiten soll, wo zwei Stimmen natürlich zurücktreten, wenn kurz vorher deren

vier thätig waren. Die Streichinstrumente sind vernachlässigt, während die Blasinstrumente ununterbrochen gebraucht sind. Ausgehaltene Accorde derselben sind am rechten Orte von großer Wirkung, aber sämmtliche Recitative blos darauf zu gründen, und den Gesang mit Oboen- und Flötensolo's zu unterbrechen, ist zu einförmig. Die Ouvertüre ist am wenigsten gelungen, dagegen der Schlußchor von guter Wirkung. Die Singakademie, durch mehrere Gesangvereine und den Theaterchor zu einer imposanten Macht verstärkt, die größtmögliche Besetzung des Orchesters, die Mitwirkung der Frl. Schwarzbach, Frl. Wagner und der HH. Tichatschek und Mitterwurzer, und Reissiger's umsichtige Leitung bürgen für die gelungene Ausführung des Ganzen, dem wir nur ein zahlreicheres Publikum gewünscht hätten, welches, wie an diesem Tage gewöhnlich, die numerische Stärke der Mitwirkenden kaum erreicht haben dürfte.

Schließlich gedenken wir drei genußreicher Abende für Kammermusik, veranstaltet von Frau Clara Schumann im Verein mit dem Hrn. CM. Schubert im Saale des Hôtel de Saxe. Quartett von Schubert, nachgelassenes Werk, Sonate von S. Bach für Pianoforte und Violine, und Trio von Mendelssohn (Op. 66) unter Mitwirkung der HH. Uhlich, Dominik und Friedr. Schubert, Abendempfindung von Mozart, und drei schottische Lieder von Beethoven mit Begleitung des Pianoforte, Violine und Violoncell, von Frau Schröder-Devrient gesungen, bildeten das Repertoire des ersten Abends. Ueber das Quartett behalten wir uns ein ausführliches Urtheil vor, bis wir es öfter gehört haben; vorläufig sei bemerkt, daß die erste Violine vorzugsweise bedacht ist und durch Hrn. C.M. Schubert zu voller Geltung gebracht wurde. Das Trio zählen wir zu den schwächeren Compositionen des verewigten Meisters, so wie auch die schottischen Lieder nicht die rechte Wirkung machten. Drei begleitende Instrumente decken den Gesang, der überdies für die schon im Abnehmen begriffene Stimme der Frau Sch.-D. viel zu tief liegt. — Am zweiten Abend hörten wir Trio von Beethoven für Violine, Viola und Violoncell (F. Schubert, Dominik, Friedr. Schubert), Quartett von R. Schumann für Pianoforte und Streichinstrumente, und Variations serieuses von Mendelssohn für Clavier allein, von Frau Cl. Schumann vortrefflich gespielt. Den Gesang vertrat Frau Sch.-D. durch Vortrag mehrerer Lieder von Schubert und Weber, letztere mit Begleitung obiger drei Instrumente und Flöte (Fürstenau d. Aeltere). — In der dritten Akademie kamen zu Gehör: Sonate von J. Haydn für Pianoforte, Violine und Violoncell, Octett für Streichinstrumente von Mendelssohn, und Beethoven's A-Moll Sonate für Pianoforte und Violine. Statt der angekündigten Gesänge der Frau Sch.-D. trug Hr. Mitterwurzer Reissiger's Heimathslied vortrefflich vor; noch nie erschien seine Stimme so schön wie diesmal, und der Beifall wollte daher auch nicht enden. Im Octett hat Mendelssohn Alles gezeigt, was mit diesem Material zu erreichen ist, dennoch können wir die ausschließliche Wahl der Streichinstrumente nicht glücklich nennen, indem es unmöglich ist, die einander zu ähnlichen Stimmen zu unterscheiden, und wegen der compacten Tonmassen der ersten Violine eine ungewöhnlich hohe Tonlage angewiesen ist, während die übrigen Instrumente, besonders das erste Violoncell, gar nicht zur Geltung kommen können. Das Ganze würde durch Vertauschen des zweiten Violoncells mit einem Contrabaß sehr gewinnen. Die Haydn'sche Trio-Sonate wirkte wohlthuend und erfreulich, mit dem Vortrage der A-Moll Sonate dagegen waren wir nicht durchgängig einverstanden. Das zu langsame Tempo des Themas im Andante und der Moll-Variation schien uns in keinem Verhältniß zu dem Tempo der übrigen Variationen zu stehen. Nur der erste und letzte Satz waren nach unserer Ansicht trefflich.

Dem Vernehmen nach stehen noch zwei ähnliche Abende in Aussicht, was sehr zu wünschen ist. Auch die Abonnementconcerte im Theater werden hoffentlich fortgesetzt werden, wenn gleich die Theilnahme gegenwärtig nicht eine so bedeutende genannt werden kann wie im vergangenen Winter, wo das Unternehmen den Reiz der Neuheit für sich hatte.

F. W. M.

Leipziger Musikleben.

Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds. Fünftes Concert der Euterpe. Zweite Quartett-Unterhaltung.

Das diesjährige Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds am 1sten Februar brachte als interessante Neuigkeit im zweiten Theil Mendelssohn's Musik zu Racine's Athalia; auch der erste Theil zeichnete sich durch gute Wahl aus. Eröffnet wurde dasselbe mit einer Ouvertüre zu Hero und Leander von J. Rietz. Es folgten hierauf zwei Lieder für vierstimmigen Chor ohne Begleitung: die Wasserrose von Geibel, von N. W. Gade, und Sängerfahrt von Eichendorff, von M. Hauptmann. Beide fanden Beifall, insbesondere das Letztere; das Erstgenannte kann nicht befriedigen, da es zu einem für mehrstimmige Behandlung gar nicht geeigneten Text componirt ist.

Hr. C. Reinecke spielte hierauf Mozart's D=Moll Concert, meiner Ansicht nach nicht im Sinn und Geist der Composition. Oefter erschien mir seine Darstellung zu leicht, zu flüchtig, eine störende Hast und Eile ließ es nicht zu einem ruhigen Genuß kommen. Der Vortrag des Adagio war zu modern, bewegte sich zu sehr in unmotivirten Extremen des Forte und Piano; hierzu kommt, daß die rechte Hand des Ausführenden auffallend an Kraft gegen die linke zurücksteht. Es ist öfter in dies. Bl. ausgesprochen worden, wie sehr wir die Bestrebungen des Hrn. R., sowohl als Componist, wie als ausübender Künstler, schätzen; ich mag ihm darum um so weniger obige Bemerkungen erlassen, da es mir scheinen will, als ob er minder guten Einflüssen allzu sehr Raum geben wolle. Hrn. R.'s Spiel zeichnet sich aus durch künstlerischen Sinn, geistige Lebendigkeit, durch Eigenschaften, welche ihn in den Stand setzen, sehr Gutes zu leisten; jetzt aber macht Unächtes allzu sehr sich geltend, und bringt ihn um die Früchte, wozu ihn seine edlere Natur berechtigt. Zum Schluß des ersten Theils sang Frau Livia Frege Beethoven's Liederkreis: An die ferne Geliebte. Auch ihre Leistungen waren diesmal nicht so vortrefflich, wie in den vorausgegangenen Concerten, hauptsächlich weil diese Lieder, die herrlichsten mit in dem gesammten Bereich der Tonkunst, so entschieden eine männliche Stimme verlangen und die Gewalt männlicher Leidenschaft, daß sie von einer Frauenstimme vorgetragen matt und farblos erscheinen. Alle Kunst der Sängerin kann hier nicht für den ästhetischen Mißgriff entschädigen, und so sah ich mit Besorgniß diesem Vortrage entgegen, während ich mich sonst jedesmal freue, die ausgezeichnete Künstlerin zu hören.

Zu Mendelssohn's Athalia hatte der Dresdner Hofschauspieler Hr. Ed. Devrient den Gang des Stücks erläuternde Zwischenreden verfaßt, welche er selbst vortrug; die Soli wurden gesungen von Frau L. Frege, Frl. Stark und Frl. v. Bastineller, die Chöre von der Singakademie in Verbindung mit dem Thomanerchor; zur Ausführung der Harfenpartie war der Berliner Kammermusikus Hr. Ed. Grimm eingeladen worden. Ueber die Composition wurden früher von Berlin aus verschiedene Urtheile laut, so in dies. Bl. ein sehr ungünstiges, welches dieselbe zu des Meisters schwächsten Arbeiten zählte. Das Urtheil muß verschieden ausfallen je nach dem Gesichtspunkt, von welchem man ausgeht. Macht man allein musikalische Forderungen geltend, so ist nicht zu leugnen, daß, abgesehen von den uns auch hier begegnenden Vorzügen des Tondichters, in mehreren Nummern die Mattheit und Unbedeutenheit der Erfindung sehr auffällig ist. Dieser rein musikalische Gesichtspunkt ist aber hier durchaus nicht der richtige. In einem Werke wie das vorliegende ist die Dichtung die Hauptsache; in dieser findet das ästhetische Interesse seinen Mittelpunkt, und die Tonkunst hat allein den Beruf, den Eindruck zu erhöhen und zu steigern. Dies wird oft schon erreicht durch rein äußerliche Klangwirkung, abgesehen von der Bedeutung des musikalischen Gedankens; der Tondichter würde seine Aufgabe verkannt haben, wenn er mehr hätte geben wollen, und so ist in diesem Zusammenhange und unter diesen Gesichtspunkten vieles von vortrefflicher Wirkung, — so Nr. 3, Chor mit Harfenbegleitung, das später folgende Melodrama ꝛc. — was in einer rein musikalischen Tonschöpfung eine besondere Bedeutung nicht beanspruchen könnte. Oefters hatte der Componist leider mit der Schwierigkeit des dem Tondichter nicht günstigen Textes zu kämpfen, und ich glaube auch aus diesem Grunde, daß Mendelssohn sich der Aufgabe aus innerem Antriebe nicht unterzogen haben würde. Das Werk ist, im edleren Sinne, ein Gelegenheitswerk, bietet aber des Interessanten so viel, daß es bei der Aufführung immer Beifall finden wird, vorzüglich im Theater, wodurch es erst in die Umgebung, welche zu seiner richtigen Würdigung nothwendig ist, gebracht wird.

Das fünfte Concert der Euterpe, das erste des zweiten Cyklus, am 3ten Februar, wurde mit der recht lobenswerth executirten Symphonie Nr. 4 von Beethoven eröffnet. Zu Anfang des zweiten Theils hörten wir eine neue, aber unbedeutende Ouvertüre von Kalliwoda zur Oper Blanda. Fräul. Würst sang eine Arie aus Rossini's Belagerung von Corinth, und später Lieder von Gumbert, „In den Augen liegt das Herz", Wiegenlied von Netzer, Schwedisches Tanzlied von Lindblad. Der Enthusiasmus für die unächte Kunst der Sängerin ist im Abnehmen. Ich halte es für zwecklos, die Mängel ihrer Leistungen in technischer und ästhetischer Beziehung wiederholt zur Sprache zu bringen, da ich fürchte, daß es für die Sängerin zu spät ist, auch bei dem besten Willen eine wesentlich andere Richtung einzuschlagen. Hr. Grützmacher spielte Variationen für das Violoncell über die Romanze „Un soupir" Op. 11 von Franchomme. Der Vortrag muß als ein für die Oeffentlichkeit nur eben ausreichend gelungener bezeichnet werden; eine Stufe weiter zurück würde sich Hr. G. jedenfalls Aeußerungen des Mißfallens zugezogen haben. Die Ouvertüre zum Freischütz machte den Beschluß des Concerts.

Die zweite Quartettunterhaltung fand am 5ten Februar Statt. Eröffnet wurde dieselbe mit dem Quintett für Streichinstrumente von Mozart, D=Dur, vorgetragen von den HH. Joachim,

Klengel, Herrmann, Hunger und Wittmann; hierauf folgte Trio, Es-Dur, Op. 100, von Franz Schubert, ausgeführt von den HH. Reinecke, David und Rietz; zum Schluß Quartett für Streichinstrumente von Beethoven, Es-Dur, Op. 127, vorgetragen von den HH. David, Joachim, Herrmann und Rietz. Die Ausführung insbesondere des letztgenannten, schwierigen Quartetts war vortrefflich. Hr. Reinecke leistete in Schubert's Trio Besseres, als in dem oben besprochenen Concertvortrage. Sehr lobende Anerkennung verdient die Wahl des Beethoven'schen Quartetts, Tadel dagegen die Wiedervorführung des Trios, nachdem wir dasselbe erst am Schlusse der vorigen Saison gehört hatten. Es giebt eine große Zahl von Pianofortewerken, welche zur Ausführung geeignet, noch nicht zum Vortrag gekommen sind.

Fr. Br.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

F. Löbmann, Op. 10. „Voglia". Lied ohne Worte. Whistling. ½ Thlr.

— — —, Op. 12. Erinnerung an Venedig. Barcarole. Ebend. ½ Thlr.

Zwei angenehme Stücke aus der Feder eines gebildeten Musikers; beide für den Stoff, aus dem sie gefertigt, fast zu breit ausgesponnen. Im Ganzen empfehlenswerth und nicht schwer ausführbar.

E. Wolff, Op. 154. 2 Tarentelles mignonnes. Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Ueber den Leisten gefertigt, an Leere und Seichtheit ihres Gleichen suchend.

H. Ravina, Op. 19. Rêverie. Schott. 54 Kr.

Ist interessant: der Comp. erstattet Bericht von „seines Nichts durchbohrendem Gefühle".

H. Herz, Op. 159. The last rose of summer [des Sommers letzte Rose]. Air favori avec Introduction et Variations. Schott. 1 Fl.

Der Verf. hütet sich diesmal, seine Verehrer zu übersättigen. Er bietet nur der Variationen drei. Wie es scheint befindet sich seine Leier im Ausklingen.

A. de Vigne, Op. 2. Etude. Schott. 45 Kr.

Futter für die Finger, gesammelt aus Brosamen, die von anderer Herren Tische fielen.

A. C. Thibault, Op. 9. L'invocazione. Etude caractéristique de concert pour la Main gauche. Schott. 54 Kr.

Hr. Thibault schrieb für Einarmige, — vielleicht auch für Einfältige. Er versteht mit vielen Noten Nichts zu sagen und macht so sein Recht als Individuum geltend.

H. de Fiennes, Op. 12. Fantaisie sur des airs nationaux Belges (la Brabançonne et la Marche des Belges). Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Ein Bravourstück zu einem Schlachtgemälde, woran sich die verschollenen Objectivitätstheoretiker in trüben Stunden laben mögen. Voran steht links ein Motto (Paroles de Jenneval), rechts steht: „Souvenir..... Bruxelles, Septembre 1830". Die Klänge beginnen: Grave, tristamente Es-Moll; mit dem zwölften Tact tritt ein: Marche funèbre. Der Verf. wendet sich nach Dur. Bald läßt ein Wirbel sich hören und schauerlich wird es; „coups de canon" prasseln los, zwei furchtbare Schläge im tiefsten Baß (Accord c. es. ges. a) . . . Hu! Ein dumpf rollender Schall folgt und artet in *ff* aus. Hierauf „La Brabançonne", moderato e marziale, und Variation. Dann „Miserere mei Deus", maestoso e religioso (wird tremolirt), endlich „Marche des Belges" mit Motto (Paroles de Bocquet). Zum Schluß Effectsprünge. Wenn das nicht gut ꝛc. ꝛc.

F. Liszt, Salve Maria de Jerusalem [I Lombardi], opéra de G. Verdi. Schott. 54 Kr.

Herausgeputzt mit allerlei künstlichen Mitteln. Hohler Lärm für 54 Kr.

Besprochen werden:

Sigism. Goldschmidt, Op. 18. Deux Nocturnes. Breitk. u. Härtel. 20 Ngr.

— — —, Op. 19. Chant d'amour, Caprice. Ebend. 20 Ngr.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

Fr. Burgmüller, Op. 97. Les Etincelles. 12 Mélodies, Fantaisies, Variations et Rondos. Schott. Nr. 1—12, jede 45 Kr.

Ward bereits früher als „Schablonirtes, leicht ausführbar" angezeigt. Damals war das Ganze in blos vier, jetzt

ist es in zwölf Portionen getheilt. Appetithabende können nun billiger zu dem Genuß kommen. Die Größe der Portionen kommt übrigens nicht in Betracht, man erhält so und so Nichts.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

№ 14.

Dreißigster Band. Den 15. Februar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kritische Beleuchtung der musikalischen Zustände in Zwickau.

Von Emanuel Klitzsch.

Ein Gesammtbild unserer musikalischen Zustände zu entwerfen, dürfte einmal als nothwendig erachtet werden, wenn gleich, wie allenthalben in kleineren Städten, wenig Günstiges sich berichten läßt, und daher bei einer schärferen und unparteiischen Auffassung der Dinge Anstoß zu befürchten ist, was bei dem kleinlichen, immer nur nach Lob begierigen Sinne in derartigen Städten freilich nicht umgangen werden kann. Feind aller particularistischen, persönlichen Geltendmachung, werde ich indeß die Sache selbst ins Auge fassen, mag die Schattenseite derselben von persönlichen Einflüssen oder von allgemeinen, aus der Beschaffenheit der Sachlage hervorgehenden Verhältnissen erzeugt werden. Die Ausführlichkeit möge entschuldigt werden durch die Erwägung, daß die hier besprochenen Erscheinungen des musikalischen Lebens sich an sehr vielen kleineren Orten wiederholen. Die Besprechung hat neben dem unmittelbaren Zwecke zugleich den allgemeineren, kleinere Städte überhaupt auf ihre Zustände und das, was zu erstreben ist, aufmerksam zu machen.

Wende ich mich zunächst zur Kirchenmusik. Diese liegt bei uns wie anderwärts in einem unkirchlichen, sinn- und bedeutungslosen Zustande. Der Grund davon ist zunächst in der zwitterhaften Stellung zu suchen, die ihr bei dem kirchlichen Gottesdienste angewiesen ist. Ohne alle Beziehung darauf, unbeachtet von den Geistlichen, die sie als ein unwesentliches Anhängsel betrachten, von dem Publikum in Folge dessen blos als ein ergötzliches Intermezzo angesehen, behauptet sie eine Stelle, die ein würdiges Seitenstück zu manchem unbefriedigenden, mechanisch sich ableiernden Ritual im Kirchengottesdienste liefert. Ein anderer Grund liegt in dem Institut, das den Gesang zu vertreten hat, in dem Gymnasialchore. Nachdem dieses in neuerer Zeit eine Umgestaltung erlitten hat, die auf die finanziellen Verhältnisse nachtheilige Wirkungen hatte, ist die Theilnahme daran von Seiten der Singfähigen geringer geworden; es gewinnt den Anschein, als betrachte man die Sache blos als Erwerbszweig. Es fehlt die geistige Belebtheit. Hierzu kommt noch, daß die Orchestermittel, welche dabei verwendet werden, nicht ausreichen, um höheren Forderungen zu genügen. Der Grund davon liegt theilweise in Umständen, die auf Anordnung höheren Orts herbeigeführt worden.

Zu einem Institute stehender Concerte, und zwar solcher, die einen höheren Standpunkt einnehmen sollen, wo man künstlerische Leistungen verlangt, hat es bisher noch nicht kommen können, wenn schon die Mittel zu einer vollständigen Orchesterbesetzung hinreichend vorhanden sind. Das Uebel liegt tiefer. Es mangelt an dem nöthigen Interesse in der Allgemeinheit, die selbst von einem Versuche abstehen ließ. Indeß kommen im Laufe des Winters einige größere Concerte zu Stande, die von dem Musikcorps des hie-

sigen garnisonirenden Regiments, in Verbindung mit einigen anderwärts herzugezogenen musikalischen Kräftern veranstaltet werden, in denen regelmäßig eine Symphonie gegeben wird. In Ermangelung höher qualificirter Gesangsmittel hat man durch eine geschulte Sängerin aus Leipzig die Gesangspartien vertreten lassen. Trotz der ungenügenden finanziellen Resultate ist der Eifer und die Ausdauer der Musiker lobend anzuerkennen. Sowohl die Wahl der Musikstücke als auch deren Ausführung beweist, daß sie Höherem zustreben und künstlerischen Anforderungen zu genügen geeignet sind. — Im Mai vorigen Jahres kam auch Mendelssohn's Elias unter Leitung des Musikdir. Schulze in der Marienkirche zur Aufführung, woran sich Tags darauf ein Concert schloß, das Beethoven's Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, und Gade's neue Symphonie (A-Moll) zu Gehör brachte.

Seit zwei Jahren haben sich Abonnement-Quartettabende (gewöhnlich sechs im Laufe des Winters) constituirt, die von Musikern des genannten Musikcorps gegeben werden. Verhältnißmäßig kann die Theilnahme daran eine lebhafte genannt werden, die sich auch bisher so ziemlich erhalten hat. Die Zeitereignisse haben natürlich auch hier trübend und hemmend eingewirkt. — An Unterhaltungsconcerten, wobei man raucht, ißt und trinkt, mangelt es auch bei uns nicht. Die Rücksicht auf das betheiligte Publikum läßt freilich die Programme hin und wieder in einem Sinne erscheinen, den man vom geschmackbildenden Standpunkte aus nicht anerkennen kann. Es ist bei Gelegenheit der Tonkünstler-Versammlung in Leipzig darauf aufmerksam gemacht worden, dem Publikum einen besseren Sinn, vor allen Dingen den Sinn für das Reine und Edle, beizubringen. Es haben demnach diejenigen, welchen für diesen Theil der Musik Sorge zu tragen obliegt, darauf zu sehen, daß der elende, neu-italienische Tonjammer verbannt und an dessen Stelle das Gesunde, Kräftige gesetzt werde. Allein wie viele von den eigentlich praktischen Musikern, welche unmittelbar für das Volk arbeiten, haben sich an dieser Versammlung betheiligt? Man will nicht vorwärts. Häufig ist es wirklich der böse Wille, eben weil es dem Fortschritte gilt; häufig geht man auch von falschen Gesichtspunkten aus, die richtige Einsicht hat noch nicht Platz gewonnen. Das Wort Fortschritt scheint den Musikern wie den verzopften und vernagelten Politikern ein Gräuel, daher das Zetergeschrei (s. Allg. musik. Zeitg. Nr. 33 u. 47 vor. Jahr.), das man gegen die Vorwärtstreibenden erhebt. Diese abschweifende Bemerkung will ich im Allgemeinen gemacht haben. —

Stadtmusik. In wie weit die äußeren Verhältnisse bei der Neugestaltung unserer Stadtmusik vor zwei Jahren auf die inneren eingewirkt haben, mag hier, da es nicht in das Bereich dieser Blätter gehört, unerörtert bleiben. Es fragt sich nur, ob die neue Begründung nach allen Seiten hin den erwünschten Erwartungen entsprochen hat. Ich glaube diese Frage mit Nein beantworten zu müssen. Abgesehen von dem numerischen Verhältnisse und den sich qualificirenden Kräften, von denen der größte Theil noch Lernende sind, läßt sich auch bei geringerer Anzahl von Ausführenden etwas Ersprießliches leisten. Man vermißt hier zuerst einen guten Kern des Streichquartetts. An dessen Stelle tritt nur die gellende Messingherrschaft, die sich allenthalben überlästig geltend macht, sei es, wenn sie in Verbindung mit der Streichmusik, oder in der Blasmusik allein auftritt. Wenn die neuere Zeit durch Vervielfachung der Messinginstrumente einen Fortschritt gethan hat, den ich gern anerkenne, so gilt es nun, bei der reinen Blasmusik die richtige Disposition derselben zu treffen, damit, sei es in einer Gattung von Musik, in welcher es wolle, die gute, wohlklingende Temperatur zum Vorschein komme. Es gilt vor allen Dingen, die verschiedenen Arten von Blasmusik richtig zu begreifen und zu unterscheiden, z. B. Straßenmusik (Märsche, Paraden 2c.), Gartenmusik, Tanzmusik 2c. und darnach die qualitativen und quantitativen Verhältnisse der Instrumente zu bestimmen. Dies verlange ich unbedingt von einem praktischen Musiker, der auf diesem Felde arbeitet. Um aber der hörsichtigen Menge zu imponiren, häuft man hier ohne Sinn die gellenden Instrumente, und betäubt statt wohlthuend zu wirken. Ein anderer Fehler ist der, daß in einer überreizten Schärfe die Blasinstrumente auftreten, die die Streichinstrumente gar nicht zur Geltung kommen lassen. Daneben macht sich eine zu schroffe und abgerissene Präcision, die natürlich wie das Gegentheil zum Fehler wird, bemerkbar, wobei die feinere Schattirung, die schöne Abrundung, die Freiheit des Tactes, durch welche letztere erst die Ausführung zum freien Spiel im künstlerischen Sinne des Wortes erhoben wird, durchaus nicht zur Entfaltung gelangen kann. Unter solchen Uebelständen bleibt erklärlicher Weise eine höhere Forderung, die des Aesthetischen, des Begeisteten, unbefriedigt; die Musik erhält die Physiognomie der Profession. Damit nun diese aus dem Bereiche unserer Kunst verbannt bleibe, muß bei dem praktisch Lernenden darauf hin gearbeitet werden, daß er schon frühzeitig für das Edle und Reine empfänglich werde, daß er klare Begriffe erhalte über das, was seine Kunst ist und leisten soll, damit er nicht meine, durch Aneignung der mecha-

nisch-technischen Fertigkeit am Ziel zu sein. Soll der Fortschritt, den man jetzt anzubahnen bemüht ist, die erwünschten Früchte bringen, so muß in diesen praktischen Verhältnissen aufgeräumt werden; soll der demokratische Charakter der Kunst zur Geltung gelangen, so muß von unten herauf angefangen werden, besseren und geläuterteren Begriffen bei Lehrenden und Lernenden Eingang zu verschaffen.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein.

Versammlung am 22sten Januar.

Vorsitzender: C. F. Becker.

Zunächst erstattete der Unterzeichnete Bericht über die Eingänge: Ein Schreiben von Musikdir. Siebeck in Gera, daß daselbst wenig Aussicht zur Bildung eines Zweigvereins sei, und der Einsender sich dem Leipziger Verein anzuschließen beabsichtige, ein Schreiben aus Coburg von Concertmeister Späth, worin bemerkt wird, daß später die Bildung eines Vereins nicht unwahrscheinlich sei, endlich von Cantor Geißler in Zschopau, welcher uns von der Gründung eines Zweigvereins benachrichtigte. Der Unterz. theilte hierauf einen Artikel aus dem „Magdeburger Correspondent" von A. G. Ritter mit, der in dies. Bl. vor Kurzem schon erwähnt wurde. Zum Schlusse einige Notizen aus der Berliner Zeitung über den Berliner Tonkünstler-Verein.

C. F. Becker hielt demnächst, sich beziehend auf seine Mittheilungen in der vorausgegangenen Sitzung, einen Vortrag über Schwingungen, und verband damit verschiedene Experimente mit der Stimmgabel, die er auf resonirende und nicht resonirende Körper aufsetzte. Er producirte ferner die von Oppelt erfundene „Sirene", erläuterte die Construction derselben, und machte Experimente.

Der Unterzeichnete brachte hierauf einen regelmäßig wiederkehrenden Gegenstand der Betrachtung: die Ausführung der Bestimmungen des Programms, zur Sprache, und zwar den ersten Satz desselben: Bemühung für Verbreitung der besseren Compositionen der Gegenwart. Ich bemerkte, wie der Verein auf verschiedene Weise nach Erreichung dieses Zweckes bisher schon gestrebt habe, wie es aber jedenfalls von Nutzen sein werde, wenn wiederholt die besseren Erscheinungen namhaft gemacht würden. A. Dörffel hatte zu diesem Behuf ein Verzeichniß der im Jahre 1848 erschienenen hervorragenderen Werke verfaßt, welches, mit geringen Aenderungen angenommen, hier folgt:

Verzeichniß von beachtenswerthen Werken, angefertigt nach den im Jahre 1848 erschienenen Verzeichnissen.

(Von dem Inhalte der mit * bezeichneten Werke ist dem Referenten nichts bekannt geworden. Die Namen ihrer Verfasser lassen vermuthen, daß sie gut sind. Sie wurden deshalb mit aufgenommen.)

Für **Orchester**: Zweite Symphonie von Schumann (C-Dur, Op. 61). Dritte Symphonie von Gade (A-Moll, Op. 15). Concertouvertüre von C. Franck (Op. 12).

Für **Streichinstrumente**: Quartett von Reinecke (Op. 16). — Violinconcert von Vieuxtemps (Op. 25). Violinconcert von Molique (Op. 30). — * Violoncellconcert von Groß (Op. 38). — Ecole du Violon von Alard. Le Mécanisme du Violon von Meerts.

Für Pianoforte mit Begleitung: Trio von Schumann (Op. 63). Trio von C. Franck (Op. 11). — Sonate mit Violine von Leonhard (Op. 10). Sonate mit Violine von Horsley (Op. 14).

Für Pianoforte zu vier Händen: Allegro von Bergt (Op. 3). Drei Clavierstücke in Marschform von Gade (Op. 18). Variationen von C. Franck (Op. 9).

Für Pianoforte allein: Vierte Sonate von Flügel (C-Moll, Op. 20). * Sonate von Rietz (Op. 17). — Ballade von Bergt (Op. 5). Canzonetta von Heller (Op. 60). Deuxième Tarantelle von Heller (Op. 61). Rêveries von Heller (Op. 58). Valse brillante von Heller (Op. 59). Deux Valses von Heller (Op. 62). Introduction et Valse sentimentale von Bergt (Op. 4). Quatre Esquisses von Hallé (Op. 2). Vier Charakterstücke von Reinecke (Op. 13). Sechs Canzonetten von Taubert (Op. 75). Drei Ständchen von C. Franck (Op. 10). Album espagnol von Kullak (Op. 45). — Pianoforteschule von A. E. Müller, neu bearbeitet von Knorr. Die Schule des Octavenspiels von Kullak (Op. 48).

Kirchenmusik: Drei Motetten von Mendelssohn (Op. 69).

Mehrstimmige Gesänge: a) Für gemischte Stimmen: „Nord oder Süd", „Am Bodensee", Jägerlied, „Gute Nacht" von Schumann (Op. 59). Sechs geistliche Gesänge von Hauptmann (Op. 33). Fünf Lieder von Reinecke (Op. 14). „Wanderlied" von Marx (Op. 18). — b) Für Männerstimmen: „Der Eidgenossen Nachtwache", Freiheitslied, Schlachtgesang von Schumann (Op. 62). „Reiterleben", sechs Lieder von Gade (Op. 16). Deutsches Kriegslied, das Lied von der Freiheit, „Horch auf, mein Volk!" von Mangold (Op. 24). „Heil dir, Germania!", Volkshymne; „Auf, deutsches Volk, zum Licht!" von Mangold (beide ohne Opuszahl). „Morgenruf" von Marx (Op. 23). Sechs Gesänge von Marx (Op. 25). Vier Quartette von Otto (ohne Opuszahl). * Drei Liedertafelgesänge von Dorn (Op. 55).

Lieder mit Pianoforte: Zwölf Lieder und Gesänge von Flügel (Op. 21). Sechs Gesänge von

Flügel (Op. 19). „Eine Dichterliebe", Liedergemälde von G. Wöhler (Op. 11). Romanzen von Wöhler (Op. 10). Sechs Lieder von Mendelssohn (Op. 71). Sieben geistliche Lieder von Verhulst (Op. 22). „Das Waldweib" von Riccius (Op. 9). „Der Besiegte", Ballade von Riccius (Op. 8). Sieben Lieder von Leonhard (Op. 13). Sechs Lieder von Reinecke (Op. 10). Zwölf Gesänge von Rietz (Op. 26). Fünf Lieder von Schellenberg (Op. 6). Sechs Lieder von Horsley (Op. 21). Drei Lieder von Esser (Op. 25). Zwei ländliche Lieder von Esser (Op. 24). * Sechs Lieder von v. Haszlinger (Op. 5). * Vier Lieder von Dorn (Op. 52).

Theoretische Werke: Funfzig Uebungsstücke über Harmonielehre von Bienaimé.

Historisches: Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte von C. F. Becker.

(Einige Novitäten des verflossenen Jahres sind dem Unterz. erst jetzt eingesendet worden, und konnten deshalb hier nicht berücksichtigt werden, wie denn überhaupt das mitgetheilte Verzeichniß die erwähnten Werke nicht als die ausschließlich beachtenswerthen betrachtet wissen will, sondern nur als die hervorragenderen der in der Zeitschrift besprochenen.)

Für die Erörterung des zweiten Satzes des Programms: Ausschließung schlechter Werke beim Unterricht, wurde beschlossen eine Commission niederzusetzen, welche in der nächsten Sitzung ernannt werden soll.

In Abwesenheit des Schriftführers:
Fr. Brendel.

Leipzig. Concert des Universitäts-Sängervereins am 31sten Januar 1849. Die Beethoven'sche Egmont-Ouvertüre, vom Stadtmusikchore unter Direction des Hrn. Canthal sicher und präcis ausgeführt, eröffnete das diesjährige Concert des sog. Paulinervereins. Was frühere Concerte dieses Sängerbundes bestätigt haben, bewährte sich in dem letzten wieder: daß nämlich dieser Verein mit jedem ähnlichen in die Schranken treten darf, wo es gilt, ein Kunstwerk in seinen feinsten Nüancen zur klaren und wahren Darstellung zu bringen. Hrn. Organist Langer ist das Verdienst zuzuschreiben, daß dieser Verein unter seiner Leitung erst zu dem geworden, was er jetzt ist.

Die Wahl des Programms war im Ganzen sehr befriedigend, indem namentlich im ersten Theile nur Neues und Gediegenes vorgeführt wurde, als z. B. die Dithyrambe von Rietz, Minnesänger von Schumann, Bacchuschor aus Mendelssohn's Antigone ꝛc. Der zweite Theil brachte mehr Sachen leichteren musikalischen Inhalts, Sachen, welche das Publikum in eine dem nachfolgenden Balle recht günstige, also heitere Stimmung versetzen sollten. Es giebt in der Umgangssprache einen Ausdruck, welcher diese Piecen treffend „Bummellieder" bezeichnet. Derartige Scherze füllten großentheils die zweite Abtheilung und wurden mit warmem Beifall und manchmal mit schallendem Gelächter entgegengenommen. Das Finale des ersten Acts aus Lodoiska, und die Introduction des ersten Acts aus der Rossini'schen Belagerung von Corinth bewiesen, daß der Verein auch an Solisten keinen Mangel leide.

Betrachten wir die Leistungen des Vereins im Allgemeinen, so sind wir genöthigt, das vortreffliche Piano verbunden mit der größten Leichtigkeit des Vortrags hervorzuheben, indem wir uns noch mit Freude namentlich der Schumann'schen Minnesänger erinnern, welchem Chore diese Eigenschaften des Vortrags so sehr zu Statten kommen. M—

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. In **Chemnitz** haben vier Mitglieder des Stadt-Orchesters: die HH. Wagner, Knoblauch, Großheim und Müller, Quartett-Soiréen eröffnet. Es wurden sehr gediegene Werke aufgeführt.

In Dresden hat Hr. **Schlitterlau**, Waldhornist der Kapelle, eine musikalische Soirée, unter Mitwirkung der Frau Schröder-Devrient, gegeben.

Frl. **Sidonie Haubold** ist an der Magdeburger Bühne engagirt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Hr. Bassist **Formes** ist von dem Director Hrn. De Vries in Holland mit einem Brillant im Werthe von 500 Fl. beschenkt worden, und die Gesellschaft Felix Meritis hat ihm eine schwere goldene Dose übersandt.

Todesfälle. Am 25sten Januar starb in Wien **Parish-Alvars** an einem Lungenleiden.

Vermischtes.

Der Director **Pokorny** in Wien hat die Anzeige seines Bankerotts gemacht, es ist sofort die Leitung einem Verwaltungs-Ausschuß übergeben.

Die komische Oper: „Gibby, der Dudelsackpfeifer" von **Clapisson** kam kürzlich in Frankfurt a. M. zur Aufführung.

In **Berlin** hat man Mozart's Geburtstag mit Figaro's Hochzeit gefeiert.

Louis Spohr ist an erster Stelle zum Nachfolger Donizetti's in der Akademie der schönen Künste in Paris vorgeschlagen worden.

Ueber **Heinze's** Oper: „die Ruine von Tharand" versprachen wir nach einer zweiten Aufführung einen Bericht. Es scheint indeß zu einer solchen nicht zu kommen, da das Werk ziemlich Fiasco gemacht hat.

Die Fortsetzung des in Nr. 1 und 3 begonnenen Berichtes aus Paris: Das verhängnißvolle Jahr 1848, wurde bisher durch Krankheit des Hrn. A. Gathy verhindert.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 15.** Den 19. Februar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Die Zukunft des Oratoriums. — Ueber den Contrabaß und dessen Behandlung. (Forts.) — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Die Zukunft des Oratoriums.

Offenes Sendschreiben an Hrn. Wilhelm Wauer.

Nicht ohne einige Verwunderung habe ich, und zugleich mit mir gewiß auch mancher andere Leser der Allgem. musik. Zeitung, Ihren in Nr. 45 dieses Blattes *) unter vorstehender Ueberschrift enthaltenen Aufsatz gelesen. Indeß war es nicht sowohl Ihre in dem letzteren sich kundgebende individuelle Anschauungsweise, die mich frappirte, denn diese ist weder auffallend noch neu, als vielmehr die eigenthümliche Art, in welcher Sie, unter Umgehung all' und jeder Begründung, so wie unter completer Ignorirung alles aufs Bestimmteste Ihnen entgegenstehenden Thatsächlichen, cavalièrement jener eine objective Geltung zu gewinnen, oder, wenn sie den Ausdruck vorziehen sollten, sie mit der selbstgenügsamsten Zuversicht gleichsam als Evangelium zu verkünden suchen. Ihr Zweck war, uns über die Zukunft des Oratoriums zu belehren. Gut. Bei dem hohen Interesse dieses Gegenstandes ist er der Besprechung gewiß würdig. Aber wie verfahren Sie dabei? Sie rathen jungen Künstlern, sich nur getrost an die Ausarbeitung von Werken dieser Art, in welcher so erhabene Vorbilder glänzen, zu wagen. An genießendem Publikum werde es nicht fehlen. Wer da glaube, daß die der Bibel entnommenen textlichen Unterlagen solcher Kunstschöpfungen für unsere Zeit kein Interesse mehr hätten, sei ein Nihilist. Zwar wurzle die Geringschätzung der biblischen Geschichten allerdings im verneinenden Geiste unserer Zeit, aber das Wort Gottes werde bestehen gegen alle ohnmächtigen Fortschritte der modernen Philosophie. Darum also getrost. — Ja wahrhaftig, nur getrost, und nichts Anderes! Denn Obiges ist in der Kürze, wenn ich Sie recht verstanden habe, der vollständige Inhalt Ihres speciellen Kunstevangeliums, so wie der ungefähre Gang ihrer Argumentation und Deduction, der durch einige wohlangebrachte Exclamationen u. dgl., die ich hier billiger Weise übergehe, noch an Schnellkraft und Eleganz gewinnt.

Werther Hr. Wauer! Zuvörderst unter uns ein Wort der Einigung und Verständigung.

Keineswegs ist der von Ihnen in Frage gestellte Gegenstand meines Wissens und unmaßgeblichen Erachtens, so specieller in sich abgeschlossener Natur, wie Sie, nach dem was von Ihnen darüber ausgesprochen wurde, anzunehmen oder zu glauben scheinen. Er ist umfassenderer und gewichtigerer Art, als daß die Verhandlung über ihn sich so ohne Weiteres, blos mittelst einiger, obendrein einen Kanzelgeruch an sich tragender Phrasen, über's Knie brechen

*) Eine so spät erfolgende umfangreiche Erwiderung auf einen unbedeutenden Artikel in einem eingegangenen Journal würde einer Rechtfertigung bedürfen, wenn diese Erwiderung die Hauptsache wäre. Jener Artikel hat indeß nur die äußere Veranlassung gegeben. Der hier mitgetheilte Aufsatz besitzt selbstständigen Werth, abgesehen von dem zufälligen Umstand, welcher ihn hervorrief. Wir sind mit den hier ausgesprochenen Grundansichten ganz einverstanden, und freuen uns, daß der wichtige Gegenstand im Sinne dies. Bl. einmal ausführlicher besprochen wird. D. Red.

liehe. Er greift zu tief ein in den Gang sowohl der allgemeinen Bildungsgeschichte der Menschheit, als namentlich unserer Kunst, als daß die Anführung etlicher Gemeinplätze, die Aufstellung einiger, im günstigsten Falle auf die Faseleien der Tageskritik irgend eines oberflächlichen sogen. Literaten sich stützender Insinuationen, und die Zugabe etwaiger Anzapfungen und Scheltworte, geeignet sein könnten, eine erschöpfende, allgemein gültige Ansicht über ihn zu gewähren. Er berührt das Leben und Wesen der Musik im innersten Grunde. Deshalb aber halte ich mich berufen und verpflichtet, über diesen Gegenstand zunächst an Sie, sodann aber an sämmtliche Leser dieses Blattes, welche für die Sache Interesse nehmen, einige Worte zu richten, die jedoch keineswegs bezwecken sollen, meiner etwa individuellen Ansicht in Betreff des ihr zu Grunde liegenden Princips ohne Weiteres eine allgemeine objective Gültigkeit zu vindiciren, sondern nur deshalb geschrieben sind, eines Theils um Umstände und Data zusammenzustellen, aus denen ein Jeder in dieser Beziehung sich selber das Resultat entnehmen könne, andern Theils aber, um den vollständigen Nihilismus — Sie werden den Ausdruck um so eher entschuldigen, als Sie selbst sich dessen bedienten — Ihrer Argumentationsweise, mithin auch Ihrer Folgerungen und Ausstellungen, darzuthun.

Indem Sie die Aufgabe stellten, die Zukunft des Oratoriums zu prognosticiren, wäre es wohl der Mühe werth gewesen, erst den Begriff des Gegenstandes einigermaßen genauer festzusetzen, da derselbe im Laufe der Zeit, namentlich in der jüngsten Periode, sich einigermaßen geändert, man könnte auch sagen, an Ausdehnung gewonnen hat. Jedoch, da es aus den von Ihnen angeführten Beispielen sowohl, wie aus der, ihren Aussprüchen zu entnehmenden Anschauungsweise, sich einigermaßen herausstellt, daß Sie unter dem Oratorium die auf den kirchlichen Glauben sich stützende dramatisch-lyrische Behandlungsweise eines der christlichen Religionsgeschichte entnommenen Gegenstandes, und zwar in der bekannten Cantatenform, verstanden wissen wollen, so mag darüber, ob Sie dadurch dem Begriffe zn enge oder zu weite Grenzen abmaßen, hier nicht die Rede sein. Genug, wenn wir darin übereinstimmen, daß Sie ihn so, wie eben erwähnt, aufgefaßt haben, und daß Sie selber die praktische Verwendbarkeit desselben in dieser Auffassung auch noch für unsere Zeit in Anspruch zu nehmen gesonnen sind.

Nun zur Sache selbst.

Ist all' und jede Kunst, also auch die Musik, im Grunde nichts weiter, als eine specielle Ausdrucksweise menschlicher Geistes- und Gefühlsthätigkeit, und ist, je nach Zeit und Umständen, diese Thätigkeit veranlaßt, sich nach verschiedenartigen Richtungen hinzuwenden, also gewissen Veränderungen unterworfen, so ist es zugleich begreiflich, daß auch die, diesen Veränderungen entspringenden Anschauungsweisen niemals ein und dieselben sein, sondern vielmehr, sowohl an und für sich, als auch namentlich in ihrem Verhältnisse zum menschlich-sinnlichen Elemente, wechselnd eine andere Gestalt, einen anderen Werth annahmen, daher weder stabil noch absolut, sondern immer beweglich und relativ sein werden. So bildet denn diese Veränderlichkeit der Anschauungsweise die Grundlage, oder das innere Motiv des Culturganges der Menschheit. Deshalb hat wie alles Menschliche seine Geschichte, so auch die Kunst die ihrige. Nun aber bedingen sich, eben ihres gemeinschaftlichen Ursprunges wegen, alle Gesammtmanifestationen menschlichen Fühlens, Denkens und Handelns, einander gegenseitig: Staat und Religion, Wissenschaft und Kunst stehen unter einander im genauesten Zusammenhange. Die Wahrheit der obigen Sätze wird durch die Erfahrung bestätigt: Der einfache Blick in die Vergangenheit schon lehrt und zeigt uns, wie in allen diesen Manifestationen sich fort und fort neue Phasen gebildet haben, in denen neues Leben als Ausdruck veränderter Anschauungsweise sich offenbarte, in denen das früher vorhanden, allein gültig Gewesene seinen Eindruck, seine bisherige Wirksamkeit, sein exclusives Recht verlor um Anderem Platz zu machen, welches, seinerseits eben so wenig stabil, gleichfalls die Stelle wieder räumen mußte, um so im Laufe der Zeit dem Urprincipe alles Lebens, der Bewegung, gleichsam in ewiger Pendelschwingung seinen Tribut zu zollen.

Gilt es nun zu untersuchen, ob die der Anschauungsweise einer bestimmten Zeitperiode entsprungenen Resultate für irgend eine andere noch allgemein praktisch verwendbaren Werth besitzen, so bedarf es nur einer Feststellung dahin, ob die Anschauungsweise dieser letzteren mit derjenigen jener ersten Periode identisch sei, oder, was fast dasselbe sagt, ob sie für die Zeit noch passe oder nicht. Dieser kleine Umstand ist es, werther Hr. Wauer, den Sie bei Ihrem Raisonnement, wenn man anders das, was Sie in Ihrem Aufsatze kund geben, so nennen kann, gänzlich unberücksichtigt gelassen haben.

Doch nein! Sagen Sie nicht selbst, daß die Geringschätzung der biblischen „Geschichten", welche die Grundlage der Oratorien bilde, im „verneinenden Geiste der Zeit" beruhe? — Nun, Hr. Wauer, wenn Sie **das** wußten, warum ignoriren Sie denn sofort im selbigen Augenblicke eben diesen „Geist" wieder, und thun im Verfolge Ihrer Auseinandersetzungen, als ob er gar nicht vorhanden wäre?

„Verneinender Geist der Zeit!" Da steckt der Knoten. Gerade dieser Geist der Zeit ist es aber ja eben, der zu allen Perioden der Geschichte die gewaltigsten Umformungen in jedem Gebiete menschlicher Existenz herbeigeführt hat: im Denken wie im Handeln, im religiösen wie im staatlichen Leben, in der Kunst wie in der Wissenschaft! — Auf den Namen kommt es übrigens nicht an. Es ist der Trieb der Bewegung, des Fortschreitens: das Princip des Lebens! „Verneinenden" Geist nennen Sie ihn. Auch über diesen Ausdruck, so süßsäuerlichen Beigeschmack er Ihrer Ansicht und Absicht nach haben soll, will ich ganz und gar keinen Hader mit Ihnen beginnen. Wo Neues sich gestaltet, räumt das Alte den Platz. Und so mag denn jede Vorbereitung zu neuer Schöpfung herzlich gern ein Verneinen des früher Dagewesenen genannt werden. In verbis simus faciles, modo conveniamus in re.

Um aber nun auf die Zweckmäßigkeit oder Unzweckmäßigkeit des in Frage stehenden Gegenstandes, des Oratoriums, für unsere Zeit zurückzukommen, muß ich Sie um die Erlaubniß bitten, Ihrer Erinnerung ein paar auf denselben Bezug habende historische Umstände zurückrufen zu dürfen. Sie wissen, Oratorium und Oper führen beide auf ein und denselben, im allgemein christlichen Volksleben des Mittelalters wurzelnden Stamm zurück. Als dieser Stamm Zweige trieb, blieb die Oper dem Forum, das Oratorium nahm die Kirche unter ihre Aegide, wofür es zugleich mit seinem ursprünglich allgemein dramatisch religiösen Charakter nach und nach auch jede äußerliche materielle Ausstattung aufgab, und für jenen den speciell kirchlichen adoptirte. Es wurde Theil des Gottesdienstes, der Liturgie. Der Ausdruck des positiven Kirchenglaubens, der des Dogma, wurde sein ausschließlicher, und so im Glauben gezeugt und gepflegt, konnte und mußte es im Glauben aufgenommen werden. Kunst und Kirchenglaube, so lange letzterer mit der Religion noch für identisch galt, gingen im Oratorium treu mit einander Hand in Hand. Daher erfüllte sich denn im Oratorium der Zweck, die Tendenz des Inhaltes jener ihm zum Grunde gelegten biblischen Geschichten, auf denen ja der Glaube fundirte, auf's Glänzendste, und so war es des Oratoriums ausschließlicher Beruf, das Höchste, Erhabenste: das religiöse Ideal im Gewande der Kunst musikalisch zu veranschaulichen. So bis zu Händel's und Bach's Zeit, generell, von da ab aber mehr und mehr nur individuell, in fortwährend abnehmender Progression.

Wie nun jetzt? Wo ist der Glaube jener Zeit geblieben? Der fromme, kindlich hingebende Glaube an Dogma und Aussprüche der Kirche! Jener Glaube, der den Haupt= und Grundcharakter einer nun verflossenen Periode bildete? Wer mag es bestreiten, daß diese Periode bereits eine geschichtliche geworden? Entfuhr doch schon dem frommen, jener Zeit noch bedeutend näher stehenden Herder in dieser Beziehung der Ausruf: „Wer doch im Mittelalter geboren wäre!" Wo ist die Kirchlichkeit unserer Voraltern, wo ist überhaupt, — und namentlich in Bezug auf die Kunst, — wo ist jene christlich kirchliche Auffassung, der die Kunstwerke früherer Perioden entsprangen, Werke, deren Totaleindruck wir zwar im Allgemeinen zu würdigen im Stande sind, ihn zu genießen aber nur noch in rein künstlerischer, in ästhetischer Beziehung vermögen, oder wir müßten befähigt sein, uns ganz und gar in die Anschauungsweise, aus der diese Werke entsprangen, hineinzufühlen und hineinzudenken, was unter allen Umständen schwerlich auch nur einigermaßen gelingen dürfte!

Das Rad der Zeit hat sich gedreht. In allen großartigen Beziehungen unserer Existenz sind die Ansichten unserer Zeit andere als die des abgewichenen Jahrhunderts. Die Zeit des positiven Kirchenglaubens ist vorüber, und mit ihr die vorzugsweise Empfänglichkeit für Gegenstände der Kunst, die in jenem ihre Grundlage finden. Ein Ignoriren dieses Umstandes und der daraus entsprungenen Thatsachen vermag weder die Wirkungen des einen noch der anderen zu hemmen. Und was nun in dieser Hinsicht das Oratorium speciell noch anlangt, so hat sich dieses ja schon längst aus der Kirche in den Concertsaal begeben. Oder sind, wenn ab und an der Ort der Aufführung noch beibehalten wird, die sogen. Kirchenconcerte etwas anderes als Concerte? Für die Auffassung ist bei ihnen der ursprüngliche, speciell kirchliche Charakter nicht mehr vorhanden. Nicht des Textes halber, nicht um sich an Geschichten der Bibel kirchengläubig zu erbauen, nimmt die Jetztwelt noch Antheil an der Aufführung von Meisterwerken dieser Art, sondern der künstlerische Gehalt derselben, und durch diesen nothwendig bedingte Anerkennung der geschehenen Verwirklichung des Kunstideals ist es, welche ihnen auch bei uns und für immer dauernden Werth und dessen Anerkennung sichert. Dabei aber müssen wir allerdings von den, unseren Augen als wunderlich erscheinenden Eigenthümlichkeiten der textlichen Unterlagen, obgleich diese, als Motiv, ursprünglich einen wesentlichen Theil des Ganzen bildeten, entweder theilweise abstrahiren, oder aber uns in die ursprüngliche Auffassung hineinzuversetzen suchen, so weit wir dessen fähig sind.

Oratorien, im Sinne und Geiste der Bach'schen Periode so wenig wie der früheren, liefern die neue-

ren Componisten schon längst nicht mehr. Schon Haydn's kindlich heiterer Genius umschwebte andere Regionen, und was die späteren Producte dieser Art anlangt, so tragen diese noch vollständiger den Stempel einer Uebergangsperiode. Vollends aber von Mendelssohn's Werken, ich meine den Elias wie den Paulus, werden Sie doch wohl schwerlich behaupten können, daß sie, ungeachtet ihrer der Bibel entnommenen Unterlage, im kirchlichen Sinne concipirt, weniger noch, daß sie in diesem Sinne ächt und aufrichtig durchgeführt seien.

Denn Gefühle und Anschauungen, die nicht dem tiefsten Inneren entspringen, die nicht mit unserem ganzen, durch die Zeit bedingten Sein und Wesen verwebt und verwachsen sind, mögen wir uns, wie ich bereits oben, in Betreff des Kunstgenießens, erwähnte, wohl bis auf einen gewissen Grad anempfinden, wir sind fähig, uns mehr oder weniger in sie hinein zu versetzen, hinein zu denken oder hinein zu phantasieren, aber jedenfalls ist und bleibt ein solches Verfahren eine künstliche, und, zum Zwecke künstlerischer Production, beinahe widernatürliche Geistesprocedur, bei deren Resultaten sich denn auch der Mangel der bei Seite gesetzten Freiheit und Selbstständigkeit des Schaffens ohne Weiteres kundgiebt und fühlbar macht. Daher kann denn ein Versuch, aus den sich widersprechenden Elementen Resultate künstlerischer Productivität herzustellen, unter allen Umständen nur als ein sehr mißlicher, ja muß als ein verwerflicher angesehen werden, wenn die in diesen Resultaten liegende innere Unwahrheit sich ohne Weiteres als solche kundgiebt. Wollen wir ehrlich sein, so können wir selbst Mendelssohn's genannte Werke nicht von dem Vorwurfe des in ihnen sich zeigenden inneren Widerspruches freisprechen, und das uns aus der Erkenntniß dieses Umstandes bei Anhörung der ersteren überkommende Gefühl ist es ja gerade, welches uns sogar den Genuß ihrer sonstigen Schönheiten in hohem Grade beeinträchtigt, und ästhetisches Mißbehagen erweckt.

Die neuere Kritik hat dies auch recht wohl eingesehen, und, um nicht gleich von vorn herein gegen das Herkömmliche gar zu sehr zu verstoßen, oder den betheiligten Kunstnotabilitäten zu nahe zu treten, zugleich auch um solchen modernen Productionen mindestens ihren übrigen Werth zu sichern, sich dadurch zu helfen gesucht, daß sie den Satz aufstellte, Compositionen der Art wären, wenn auch nicht kirchliche, doch jedenfalls geistliche Musiken. Abgesehen von der Unbestimmtheit des im letzteren Ausdrucke enthaltenen Begriffes, die ja jedwede Deutung zuläßt, kann es hier auf eine solche Unterscheidung gar nicht einmal ankommen: Des Oratoriums ausschließlicher, so zu sagen, sein character indelebilis ist Kirchlichkeit, und wo diese fehlt, ist kein Oratorium mehr denkbar, und das ist gerade der Fall in unserer Zeit.

Noch eins. Sie sagen, das Oratorium, auftretend ohne allen äußerlichen Glanz, in ascetischer Strenge, sei für seine Wirkung einzig auf die Kraft der Töne angewiesen. Mit Ihrer Erlaubniß, diese Ihre Bemerkung ist eben so unwahr, als dem, was Sie selbst in demselben Augenblicke hinsichtlich der Ihnen so wesentlichen Textesgattung anführen, geradezu widersprechend. Einzig und allein in seiner Wirkung auf die Kraft der Töne angewiesen ist wohl nur die Instrumentalmusik; beim Vocale aber ist das gesungene Wort gleichfalls ein wichtiger Moment, man müßte denn Solfeggiensingen und Jodeln als Prototyp aller Vocalmusik angesehen wissen wollen. So weit ist es indeß Gottlob noch nicht gekommen. Wenn Sie ferner den Mangel des äußeren Glanzes als eine specielle Eigenthümlichkeit des Oratoriums anzuführen belieben, so habe ich zu erwidern, daß, mit Ausnahme der Oper, fast jede andere Musikgattung dieses äußeren Glanzes — denn Sie meinen doch wohl nichts weiter damit, als die theatralische Ausstattung — entbehrt. Das Oratorium ist also in dieser Beziehung weder bevorzugt noch läßt sich für dasselbe daraus ein Nachtheil entnehmen. Und was endlich der Ausdruck, daß dem Oratorium eine ascetische Strenge innewohne, bedeuten soll, das ist mir vollends unklar. Denn ich bin mit dem besten Willen nicht im Stande, weder in ästhetischer noch in technischer Beziehung, auch nur die geringste Spur einer speciellen Askesis im Oratorium zu entdecken, die nicht unter Umständen auch bei anderen Compositionsgattungen ihre volle Anwendung finden könnte. Ja, ich bin, falls einiges Nachdenken Sie nicht von selbst darauf führen sollte, gern bereit, zu Ihrem, und Jedes, der es sonst wünschen möchte, Nutzen und Frommen darzuthun, wie manche Compositionsgattung eine noch bei Weitem größere Askese erheischt, als die in Frage stehende.

Sie haben es für rathsam erachtet, Hr. Wauer, im Verfolg Ihres Aufsatzes einige Exclamationen, eine Art frommer Stoßseufzer, loszulassen, wie z. B.: man wolle einer Gattung von Kunstwerken, die solche Glanzpunkte, wie z. B. Bach's, Händel's, Haydn's Schöpfungen, aufzuweisen habe, „die Berechtigung absprechen". Erlauben Sie, werthgeschätzter Herr, das ist eine recht wunderliche, und in der Allgemeinheit, welche Sie ihr beilegen, sogar perfide Insinuation. Was verstehen Sie denn eigentlich unter

dem Ausdruck? Wem in aller Welt ist es denn jemals wohl eingefallen, jenen Meisterwerken diejenige Berechtigung, auf welche sie mit vollem Fug und Recht Anspruch machen dürfen, abzusprechen? Oder wären Sie vielleicht der Ansicht, daß, wenn wir an dem Berufe und an der Befähigung unserer Zeit, solchen ähnliche Werke zu schaffen, und in dem Sinne und Geiste, in welchem jene geschaffen wurden, zu genießen, zu zweifeln uns erlauben, dies so viel heiße, als wir bestreiten jenen Werken ihre Berechtigung überhaupt? Wer solche Logik zu Tage fördert, mit dem ist freilich nicht gut disputiren. Aber genug davon.

Gestatten Sie mir noch eine Bemerkung. Gesetzt den Fall, Sie wären so sehr, wie Sie es nicht sind, mit Ihrer Aufstellung, die Schöpfung des Oratoriums sei auch heut zu Tage noch eine vollkommen zeitgemäße, im Rechte, so würde nichtsdestoweniger Ihr, vorzugsweise jungen Künstlern ertheilter Rath, sich an die Composition von Werken dieser Art zu wagen, ein höchst gefährlicher, wenn nicht geradezu verderblicher sein. Zur Composition eines Oratoriums gehört, ganz abgesehen von allem Uebrigen, ein Aufgebot so reicher Schöpfungskraft, ein Aufwand von Mitteln der umfassendsten Art, eine so vorzügliche Gewandtheit in Handhabung derselben, daß wohl nur der vollendete Meister, jedenfalls aber nicht der erst beginnende Jünger der Kunst, im Stande sein dürfte, mit Aussicht auf Erfolg Hand an's Werk zu legen. Und fühlt ein Meister sich der Lösung einer solchen Aufgabe gewachsen, so bedarf es auch bei einem solchen keiner Ermunterung von Außen; er wird, getrieben vom eigenen Innern, schon von selbst daran gehen. Jüngere Talente aber, deren Schwingen erst sich zu entfalten beginnen, ohne Weiteres zu einem solchen Unternehmen veranlassen zu wollen, heißt nichts anderes, als sie einen falschen Weg leiten, ihrer Eitelkeit Vorschub thun, und nebenbei die Zahl der Pasticcienfabrikanten vermehren wollen.

Bach, Händel, so wie alle die hohen Meister, welche in reichster Fülle des Gemüthes, in tiefster Innigkeit der Anschauung das Kunstideal ihrer Zeit erkannten und verwirklichten, werden leben und in ihren Werken anerkannt werden, so lange noch eine Note dieser letzteren existirt, wenn gleich ihre Anschauungsweise einer entschwundenen Periode angehört und einer anderen Platz gemacht hat; sie werden leben, wenn des orthodoxen Glaubens an jene „biblischen Geschichten" nur noch behufs Schilderung des geistigen Culturzustandes einer früheren Zeit Erwähnung geschieht; sie werden leben nicht des Gegenstandes halber, den zu bearbeiten die innere Nothwendigkeit ihrer Zeit sie veranlaßte, sondern des Geistes wegen, den sie über diesen Gegenstand ausgossen. Dies ist die Berechtigung, die ihnen nun und immerdar verbleiben wird. — So bewundern wir noch heute die unübertreffbaren Kunstwerke des Alterthums, in denen die hohe Meisterschaft ihrer Urheber uns selbst noch in einzelnen Bruchstücken entgegenleuchtet und den Geist offenbart, aus dem sie hervorgegangen; wir erkennen den Genius, wenn gleich die Anschauungsweise, über die er sich ergoß, längst zu Grabe getragen worden, und Sitte und Religion jener Zeit nur in der Geschichte noch existiren. Der Lauf der Zeit läßt sich nicht hemmen. Was im Gebiete der Kunst aus innerer Nothwendigkeit entsprungen, das erfüllt seinen Zweck, genießt seiner Berechtigung und Anerkennung. Ohne diesen Beruf der Nothwendigkeit aber das, was bereits vorübergegangen, wieder zur Umkehr zwingen, es reproduciren wollen, ist der schlimmste Versuch, der in der Kunst gemacht werden kann, weil von vorn herein ein vergeblicher, ein trostloser! Denn was von vorn herein auf innere Unwahrheit sich stützt, ist Heuchelei und Lüge. Die Kunst aber will Wahrheit. Darum also vorwärts, auch in der Kunst! Ob wir uns übrigens in diesem Augenblicke bereits im Anfange einer neuen Kunstära, oder aber in der Uebergangsperiode zu einer solchen befinden, ist eine Frage, deren Entwickelung nicht hierher gehört, auch um so schwieriger zu beantworten sein dürfte, als die Schätzung eines zurückzulegenden Weges erst am Ende desselben mit Zuverlässigkeit geschehen kann.

Mein Stoff ist noch lange nicht erschöpft, indeß möchte das Vorstehende bereits ausreichen, Sie, Hr. Wauer, von dem Irrthümlichen des von Ihnen in Bezug auf den in Rede stehenden Gegenstand Gesagten zu überzeugen, und sie in den Stand zu setzen, über Ihre Berechtigung selbst ein Urtheil zu fällen, ich meine über Ihre Berechtigung, diejenigen Nihilisten zu nennen, welche nicht geneigt sind, specielle orthodox-kirchengläubige Ansichten einer vergangenen Zeit als unwandelbare Principien in das ewige Gebiet der Kunst einschwärzen, oder gar diese letzteren als Vehikel zur Erreichung gewisser Zwecke einer nichts weniger als der Kunst zugethanen Partei mißbrauchen zu lassen. — Sie sehen, Hr. Wauer, wir verstehen uns! Und das ist die Hauptsache.

Leben Sie wohl.

Hamburg. Hdt.
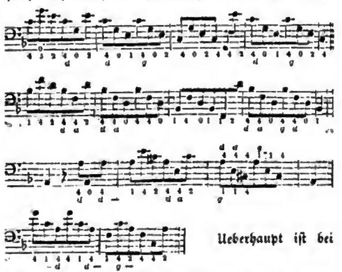
Ueber den Contrabaß und dessen Behandlung,

nebst einem Hinblick auf die Symphonieen von Beethoven.

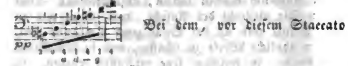
(Fortsetzung.)

Symphonie Nr. 8. (F-Dur).

Bei dieser, weniger allgemein bekannten, aber nichtsdestoweniger sehr schönen und auch schweren Symphonie drängt sich uns gleich im Anfange die Bemerkung auf, daß Beethoven bei dem Basse besonders an den Contrabaß und dessen Tönebereich gedacht hat; denn er legte denselben schon im dritten Tacte, wo das Cello ins tiefe C geht, eine Octave höher. Auch ist diese Erleichterung in der ganzen Symphonie beobachtet, denn es kommen in derselben im Ganzen nur zwei Töne vor, welche unter die tiefe E-Saite gehen. Das ist nun ganz gut, und es wäre wünschenswerth, daß dies Beethoven immer gethan haben möchte. Im ersten Allegro kommen öfters Stellen vor, welche in Achtel-Bewegung die Töne eines Accordes im ganzen Umfange des Instruments ausbeuten; sie erscheinen in E-, B-, A- und F-Dur, und können bei guter Ausführung mitunter als Zeugniß für den gut geschulten Contrabassisten gelten. Ich will sie, so weit es nothwendig, mit dem Fingersatze hierher schreiben, weil sie eine gute Uebung abgeben:
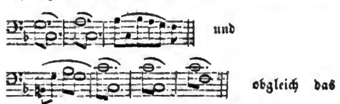


Ueberhaupt ist bei dem ersten Allegro viel zu lernen für den strebenden Contrabassisten. So kann er die Stelle im zweiten Theile, von da an, wo (nach der von mir vorhin niedergeschriebenen Passage in A) im Basse das Thema in D-Moll *ff* eintritt, bis dorthin, wo dieses Thema in F-Dur vollkommen im Basse liegt, — wahrhaft als eine Uebung betrachten, bei welcher er, wie gesagt, viel profitiren kann. — Ein Staccato im zweiten Theile muß ich noch erwähnen (im ersten Theile ist es leicht) und den Fingersatz andeuten:



Bei dem, vor diesem Staccato vorkommenden Pizz. mache ich auf die Bemerkung aufmerksam, welche ich bei dem Andante der C-Moll Symphonie gemacht habe. — Im Allegretto scherzando muß namentlich der öfters vorkommenden Staccatos gedacht werden, welche sehr leicht und zierlich vorgetragen werden müssen, und bei welchen ein springender Bogen sehr gut anzuwenden ist. Man hüte sich, dabei die Schlußnoten bei den einzelnen Stellen über die Vorschrift zu verlängern, eine Gewohnheit, welche man nicht selten bei den Contrabassisten findet. — Bei den folgenden Stellen:



rathe ich an, die zwei ersten 64-Theile in ein 32-Theil (f und b) zu verwandeln, und glaube diesen Rath, da dessen Befolgung dem Effecte nur vortheilhaft sein kann, verantworten zu können; der Contrabassist behält so mehr Kraft, und ist auch eher im Stande, das Legato rund und, so zu sagen, in einem Wurfe zu executiren. — Das Tempo di Menuetto macht beinahe keine Bemerkung nothwendig, da keine technischen Schwierigkeiten vorhanden sind. Nur erwähne ich (anschließend an meine Bemerkung bei dem ersten Allegro der zweiten Symphonie aus D) die auch hier vorkommenden Sprünge in Sechsten und Octaven:



und ... obgleich das Tempo nicht rasch ist, sind derartige Stellen doch zu schwer. Man sollte dem Contrabaß im Legato keine schnell aufeinander sich wiederholenden Sprünge zumuthen, welche über eine Quinte gehen, wenn dabei nicht eine leere Saite benutzt werden kann; er muß bei ihnen eine Saite überspringen, und sie gehen bei ihm nicht so leicht vor sich wie bei den Cellis, die als weniger schweres Geschütz behandelt und benutzt werden. Mit gestoßenen Noten lasse ich mir am Ende noch so Etwas gefallen, aber mit gebundenem Bogen sollten derartige Verwendungen bei dem Con-

trabassisten niemals stattfinden. — Allegro vivace (Finale). Dem Contrabassisten wird bei diesem Allegro das Vergnügen zu Theil, sein Instrument mehr in der höheren Lage benutzen zu können, indem sich die Partie des Contrabasses meistens nur auf der D= und G=Saite bewegt. Sie ist zwar schwer zu nennen, aber sie ist doch gut und correct ausführbar; auch hat der Ausführende, obgleich er tüchtig mit seiner Kraft beansprucht wird, doch manchmal Ruhepunkte, wo er sich von der Anstrengung erholen kann. Die vorherrschende ist die Bewegung in vier Theilen, welche stets sehr scharf marquirt werden müssen, und wobei, wie ich schon mehr bemerkte, die untere Hälfte des Bogens mit Vortheil anzuwenden ist. Der Contrabassist darf nicht vergessen, bei den mehrmals vorkommenden Octavensprüngen die untere Note im Hinstrich zu nehmen. Besonders ist in der Hinsicht die Stelle bemerkenswerth, wo das hohe a erscheint; ich finde für gut, sie hierherzusetzen und Fingersatz und Bogenstrich dabei zu bemerken:

Es ist gut, wenn man die beiden hohen Töne (gis und a) mit einem Bogen im Herstrich nimmt, denn so erhält man für die folgenden Octaven den vortheilhafteren Bogenstrich. — Die scharf zu executirenden Noten vor der eben berührten Stelle, müssen in der, von mir schon früher erwähnten Weise ausgeführt werden; daß nämlich der Druck des Bogens, während der Dauer jeder einzelnen Note, nicht nachläßt und gerade so stark bleibt, wie er bei dem scharfen Anschlage war. — Wegen der oft springenden Noten wird dieses Finale sehr anstrengend für die linke Hand sein, wenn der Contrabassist nicht die verschiedenen Lagen des Instruments benutzt; man kann daher meine bei dem ersten Allegro gegebenen Fingerzeige in der Hinsicht auch manchmal vortheilhaft hier berücksichtigen. — Noch erwähne ich zwei Piano-Stellen von Wichtigkeit; die erste ist diese:

Ich mache bei derselben darauf aufmerksam, daß der Contrabassist den nöthigen Ausdruck auf dem fis und d zu Anfang der Tacte nicht vergißt, und diesen Ausdruck auch consequent fort anwendet, so lange diese Stelle dauert. Die zweite Stelle ist gegen den Schluß und heißt:

Der Contrabassist muß bei dieser Stelle, wie ich's anzeigte, auf den zwei tiefen Saiten bleiben, sonst wird sie holpricht und unschön. Im zweiten Tacte ist die Ausnahme von dem regelmäßigen Fingersatze (nämlich das Rutschen mit der ganzen Hand von C nach D) durch die Nothwendigkeit gerechfertigt.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

H. Cramer, Op. 48. Souvenir de Stuttgart. Amusement brillant en forme de Rondeau. **Schott. 54 Kr.**

Der Schreiber dieses „Amusement" hat „den König segne Gott" benutzt. Er scheint sich dabei etwas gedacht zu haben. Vielleicht wollte er den Waizen versinnbilden, der unter's Unkraut gesäet ist.

Für Pianoforte zu vier Händen.

W. A. Mozart, Six grandes Sinfonies, arrangées par Fr. Mockwitz et A. Hüttner. **Hagemann u. Copp. Nr. 5. 1½ Thlr.**

— — —, Concerto (in D-Moll), arrangé par Fr. Mockwitz. **Ebend. 2 Thlr.**

Die Symphonie (G-Moll) ist von Hüttner arrangirt und zwar in nicht befriedigender Weise. Die Arbeit läßt künstlerisches Verständniß, ja selbst Sauberkeit in der Ausführung

vermissen. Dies näher zu begründen, würde hier zu weit führen, doch sei beispielsweise gleich der Anfang erwähnt, wo die Hände beider Spieler in so nahe Berührung kommen, daß die Ausführung kaum möglich. Hr. Hüttner besehe sich bei Gelegenheit die Arrangements von C. Klage und nehme sie für künftige Fälle zum Muster.

Besser ist das Arrangement des Concertes, obschon Manches zweckmäßiger und spielbarer hätte eingerichtet werden können. Wir verkennen nicht die Schwierigkeiten der Arbeit, finden aber selbst bei geringeren Erwartungen diese nicht immer befriedigt. Ein Clavierauszug, soll er gut sein, verlangt mehr als handwerksmäßiges Arbeiten. Nicht wahr, Herr Mockwitz?

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

H. Litolff, Op. 47. Premier grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. **Braunschweig, Meyer.** 4 **Thlr.**

Wird besprochen.

Bücher.

Th. Hagen, Musikalische Novellen. Leipzig, W. Jurany.

J. Knorr, Methodischer Leitfaden für Clavierlehrer. 66 S. **Kl.** 8. **Geh. Breitkopf und Härtel,** 1849. ½ **Thlr.**

Werden besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.** | Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Dreißigster Band. **№ 16.** Den 22. Februar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Kritische Beleuchtung der musikalischen Zustände in Zwickau. (Forts.) — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes.

Kritische Beleuchtung der musikalischen Zustände in Zwickau.

Von Emanuel Klitzsch.

(Fortsetzung.)

Ich mag diesen Abschnitt über Stadtmusik nicht schließen, ohne die gegebene Gelegenheit zu benutzen, noch zwei Bemerkungen im Allgemeinen zu machen, die das Wesen des Arrangirens und Instrumentirens in Sachen der Blas-Musik treffen. Die technische Vertrautheit mit einem Instrumente läßt nicht immer auf die künstlerische Behandlung und Anwendung desselben schließen. Daher begegnen wir so häufig sinnwidrigen Zusammenstellungen von Instrumenten, von denen das eine das andere aufhebt. Was nun das Arrangiren betrifft, so sucht man jetzt alles nur Mögliche in das Bereich desselben zu ziehen, ohne zu bedenken, daß Manches theils hinsichtlich seines Charakters der blas-instrumentalen Behandlung widerstrebt, theils wegen der Schwierigkeit eine so exacte und leichte Behandlung, wie sie die Streichinstrumente geben können, mit Blas- und namentlich mit Messinginstrumenten nicht zuläßt, und daher des schönen Eindrucks verlustig wird. Darnach fragt man aber nicht. Die Sucht nach Neuem und nach Effect treibt zu dem Sinnlosesten, daher man eine zarte Cantilene von denselben Instrumenten vorgetragen und begleitet hört, wie einen kräftigen Marsch. Hinsichtlich der Begleitung werden die gellenden und schneidenden Instrumente überhäuft; die Hörner z. B. werden ganz in den Hintergrund gedrängt und verlieren ihre Bedeutung. Bei der vollen Blasmusik wird das Quartett, das von den Clarinetten vertreten ist, die bei einem größeren Musikcorps wenigstens acht- bis zehnfach besetzt sein sollten, von den Trompeten und ähnlichen durchdringenden Instrumenten verdeckt, die übrigen Holzinstrumente: Fagotte, Flöten (Oboen sind selten dabei) sanken zur Bedeutungslosigkeit herab. Warum zieht man manche aus der Praxis verschwundenen Holzinstrumente nicht wieder an's Licht? Bisher war man einseitig nur der Vervollkommnung und Anwendung der Messinginstrumente zugethan; man thue ein Gleiches mit den Holzinstrumenten und verwende sie naturgemäß so, daß sie bei der ganzen Blasmusik ihre Berechtigung erhalten. Vor allen Dingen vergesse man nicht beim Instrumentiren die Gattung der Musik, der es gilt; hiernach wird sich auch das qualitative und quantitative Maaß der Instrumente bestimmen lassen. Der gesunde Sinn, dem es um die Darstellung des Verständigen, Sinnvollen und Schönen zu thun ist, wird das Richtige schon treffen, wenn er anders von einer natürlichen Befähigung dazu getragen wird. Specielle Regeln zu geben, befördert zu leicht das bloße mechanische Machen, und beeinträchtigt die Freiheit, die Basis aller künstlerischen Gestaltung. — Noch ein Wort über den harmonischen Theil beim Instrumentiren. Eine gründliche Bildung in der Harmonielehre, im reinen Satz, eine Vertrautheit mit den höheren Regeln der Tonsetzkunst ist dem Arrangeur eben so wenig erläßlich als dem Componisten. Aber in diesem Kapitel

stößt man auf das barockeste und schülerhafteste Geschreibsel. Die theoretische Kenntniß der meisten praktischen Musiker, die in diesem Fache arbeiten, erstreckt sich nicht weiter als auf die gangbarsten Accorde; wo es nicht mehr fort will, da muß der verminderte Septimenaccord aushelfen. Der kann Wunderdinge thun. Trotz des weiten Gebietes, das bei Orchestersachen der harmonischen Behandlung offen steht, hört man statt breiter, volltöniger Harmonien, dünne, enge; der reine Satz kommt nicht in seiner vielfachen Gestaltung zur Geltung, die Mittelstimmen entbehren einer geschickten, beweglichen Führung, und der Baß schreitet höchst schwerfällig, träge einher. Bei eigenen Compositionen dieser Leute zeigt es sich vollends deutlich, wie unbekannt ihnen die mannichfachen harmonischen Formen und ihre sachgemäße Anwendung und Behandlung sind. Also auch auf diesem Gebiete bestrebe man sich einer höheren Bildung. Das ist der Fortschritt.

Musiklehrer. Wenn in neuerer Zeit der Ruf nach Fortschritt auf dem Unterrichtsgebiete, namentlich im Pianofortespiel, von denjenigen, die hierin competent sind, vielfach angestimmt worden ist, so war dies sehr zeitgemäß und aus dem dermalen Zustande dieses Unterrichtszweiges hervorgegangen. Man vergleiche die Protokollauszüge der ersten Tonkünstlerversammlung Band 27, Nr. 24 u. 26. Indessen scheint man noch nicht allenthalben einen ernsten Anfang mit dem Reformiren zu machen. Viele Musiklehrer nehmen gar keine Notiz von dem, was die musikalischen Organe hierin anzubahnen suchen, lesen die musikalischen Zeitschriften nicht und gehen den Weg nach ihrem eigenen Gutdünken, das freilich selten von einem wissenschaftlichen Bewußtsein von der Sache geleitet wird. Es stellt sich daher die Nothwendigkeit heraus, Musikvereine zu gründen, in denen auch diese praktischen Fragen zur Discussion kommen, Vereinigungen aller derer, die theils unterrichten, theils tieferes Interesse an Musik und musikalischem Unterricht nehmen. Man muß sich einander mehr nähern, und den Gedankenaustausch befördern. In solchen Vereinen würde es eine Hauptaufgabe mit sein, diejenigen, deren Zeit es nicht erlaubt, die neueren Fortschrittsbestrebungen mit Aufmerksamkeit zu verfolgen, ausführlich, mittelst Vortrags und Vorlesens der dahin einschlagenden Artikel zu orientiren. — Was den musikalischen Unterricht in unserer Stadt betrifft, so erstreckt sich dieser vorzugsweise auf das Pianofortespiel, das von verschiedenen Auffassungsweisen geleitet wird. Einerseits sucht sich eine methodische, von tieferem Ernste ausgehende Unterrichtsweise geltend zu machen, die aber häufig wieder von einer anderen, den ephemeren Wünschen der Zöglinge und Eltern sich accomodirenden paralysirt wird. Anderseits zeigt sich auch notorische Unkenntniß, sei es in der technischen Behandlung oder in einer planlos hin und her tappenden Versuchsmethode.

Gesangvereine. Der größere Gesangverein, der aus Damen und Herren besteht, aber wegen der gestörten socialen Verhältnisse in diesem Winter noch nicht in Activität getreten ist, sieht einer organisatorischen Wiederbelebung entgegen, die theilweise durch die Zeitverhältnisse, theilweise auch durch andere Umstände (namentlich wegen Mangels an einer hinreichenden Anzahl befähigter Gesangsmittel bei der Forderung höherer Leistungen) an ihrer Realisirung behindert worden ist. Es ist zu wünschen, daß ein derartiges Institut wieder mit Kraft ins Leben trete. Denn nur der ganze, volle Chorgesang gewährt eigentliche Befriedigung. Von Männergesangvereinen bestehen zwei, der philharmonische und der Liederkranz. Nicht ganz läßt sich in Abrede stellen, daß durch diese dem eben erwähnten Gesangvereine gewisse Mittel entzogen worden sind. Man wandte sich allmälig den Männergesangvereinen zu. Hierbei mögen verschiedene Beweggründe obgewaltet haben. Die Einen fanden, aus Mangel an richtigem Sinn für diese Gesangsgattung, keine Befriedigung; die Anderen fühlten sich unbehaglich in der Umgebung von Damen, wo gewisse Galanterierücksichten zu beobachten sind. Wieder Anderen sagte der aristokratische Anstrich nicht zu, der sich hin und wieder geltend zu machen suchte. So kam es denn, daß die Männervereine, insbesondere der philharmonische, eines regen Gesangeslebens sich erfreuten. Letzterer veranstaltete von Zeit zu Zeit Aufführungen, von denen namentlich die früheren hinsichtlich der Wahl und Ausführung eine gewisse Geltung beanspruchen konnten. In neuerer Zeit scheint man einem anderen Principe huldigen zu wollen. Die Richtung nach dem Höheren, entschieden Werthvolleren wird von einer mehr dem Oberflächlichen, momentanen Genusse huldigenden verdrängt, das Mittelmäßige gewinnt zu sehr die Oberhand. So kamen bei einigen Aufführungen in neuester Zeit Lieder zum Vortrag, die, keineswegs von edler Geschmacksrichtung zeugend, der Oeffentlichkeit vorzuenthalten sind, wenn sie gleich das Publikum beklatscht. Ist das Publikum in dieser Hinsicht geschmacklos, so muß ihm eben ein Geschmack beigebracht werden. Das soll doch die Aufgabe sein. Ein solcher Verein muß dem Publikum zeigen, daß er gleichsam als Vertreter der Kunst nur an Gutem Geschmack findet und dieses nur bietet. Ist das Publikum so dumm, dies nicht einzusehen, und unfähig, der guten Richtung zu folgen, ihr Sinn und Bedeutung abzugewinnen, so darf immer noch nicht ein

Verein nachgeben und dem Nichtswerthen Vorschub leisten. Er muß schon in dem Bewußtsein, das Gute und Schöne zur Anerkennung bringen zu wollen, Befriedigung finden. In dem letzten Concerte (zum Besten der Wittwe R. Blum's) kam ein Lied von Kücken „Wär' ich doch des Mondes Licht" zum Vortrag, das, abgesehen von der sinnlosen Brummstimmenwirthschaft, eine würdige Stelle unter der Harfenmädchenliteratur einnimmt. Da der Verein genug gute Kräfte besitzt, so muß er auch die Richtung nach dem Höheren nicht aus den Augen verlieren und die Anstrengung bei etwaigen Schwierigkeiten in der Ausführung nicht scheuen. Im Allgemeinen dürfte noch rücksichtlich beider Vereine zu bemerken sein, daß man beim Vortrage die schöne Temperatur des Gesanges vermißt. Die Fortes sind zu grell, schroff und hart, und die Pianos zu klein und matt. Wenn ein neuerer Aesthetiker (Tittmann, über die Schönheit und Kunst, S. 584) dem Gesange von Männerstimmen einen „sentimentalen Klang, einen weichen Charakter ohne Rücksicht auf die Idee der Musik" zueignet, so muß ich gestehen, bei beiden Vereinen dieses Element noch nicht wahrgenommen zu haben. Kraft, Stärke, Fülle dürfen nicht in Schroffheit und Härte übergehen, sonst hört das Gebiet des **Gesanges** auf. Außer dem engherzigen Binden an den Tactirstab, welches den höheren, freieren Ausdruck sich nicht entfalten läßt, dürfte noch zu erwähnen sein, daß bei Besetzung des Soloquartetts die Rücksicht auf die Klangfarbe der Stimmen, auf gegenseitiges Verstehen und einmüthiges Singen als maßgebend zu betrachten ist.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein. Musikalische Unterhaltung am 29sten Januar. Sonate für Pfte. und Violoncell von Mendelssohn, Op. 45, vorgetragen von den HH. Enke und Taatmann. Lieder von H. Schellenberg, Op. 6, Nr. 3 und 4, gesungen von Frl. Ida Mohr. Charakterstücke für Pfte. von A. Bergt, Manuscript, vorgetr. von dem Componisten. Frauenliebe und -Leben von R. Schumann, gesungen von Frl. Mohr. Zum Schluß Quintett für Pfte. und Streichinstrumente von Fr. Schubert, Op. 114, vorgetragen von den HH. Dörffel, Meyer, Riccius jun., Reimers und Thümler. Die Ausführung war eine durchaus treffliche. Mit besonderer Anerkennung gedenke ich des Frl. Mohr, da die Mehrzahl der Sängerinnen, insbesondere im Liederfache, dem Trivialen huldigt. Frl. M. zeichnet sich aus durch ihre Vorliebe für das Gediegene, durch Verständniß desselben und künstlerischen Vortrag. Die herrlichen Lieder Schumann's machten den tiefsten Eindruck. Bergt's Charakterstücke, zu den vorzüglichsten Werken des Componisten gehörend, erscheinen im Verlag der Hofmeister'schen Handlung. Die bisher gebrauchten Pianofortes waren aus den rühmlich anerkannten Fabriken des Hrn. Bretschneider und des Hrn. Irmler sen., so wie aus der Fabrik der HH. Wankel und Temmler, und standen die letzteren jenen würdig zur Seite. Noch bemerke ich, daß bei den musikalischen Unterhaltungen des Vereins die Unsitte des Applaudirens abgeschafft ist. —

In Abwesenheit des Schriftführers: Fr. Br.

Stettiner Tonkünstler-Zweig-Verein. Versammlung am 28sten Nov. 1848. Clavier-Concert D-Moll mit Streichinstrumenten von J. S. Bach (G. Flügel, Wild I., Müller, Wild II., Rowe, Herrosé, Schmidt, Schoppmeier). Zwei Lieder von Franz Schubert (Frl. M. H., Koßmaly). Clavier-Trio C-Moll von Beethoven, Op. 1, Nr. 3 (Fr. Consul G., Wild II., Hr. Lossius). Vorlesung von C. Koßmaly: Die musikalischen Errungenschaften der neuesten Zeit (s. N. Berl. Musikzeitung Nr. 38 ff.).

Am 21sten Decbr. 1848. Sonate für Clavier C-Moll, Op. 20, compon. und vorgetr. von G. Flügel. Opferlied von Matthison, comp. von Beethoven für Sopran (Frl. Fr.) mit Chor und Clavier (Koßmaly). Clavier-Trio von Marschner (Frl. M. H., Wild II., Schmidt). Amtliche Mittheilungen vom Vorsteher. Hieran knüpfte sich eine vom Hrn. Organist Müller angeregte Debatte über die Aufgaben des Vereins in Bezug auf die Mitglieder des Vereins, welche Musiker von Fach sind.

Am 11ten Januar 1849. Einige Sätze aus dem Stabat mater von Pergolese, gesungen von den Frl. K., B., B. und S., begleitet von G. Flügel. Satz für Clarinette mit Clavier (Dellrue, G. Flügel). Aus den Nachtfaltern für Clavier, comp. und vorgetr. von G. Flügel: 1) Stille Klage, 2) Heimweh. Vorlesung von C. Koßmaly: Ueber narkotische Musik. Aufnahme von neuen Mitgliedern. In der nach einigen einleitenden Worten des Vorstehers wieder aufgenommenen Debatte über das in der vierten Versammlung berührte Thema kam es zur erwünschten Verständigung, indem nämlich den Fachmusikern Bürgschaft gewährt ward, daß sie nicht etwa dem Vereine als Mittel zum Zwecke dienen sollen — sondern daß wirklich der Verein **ihnen** dienen soll zur Förderung in der Kunst.

Am 8ten Februar. Phantasie für Clavier zu vier Händen von Fr. Schubert. Lied von demselben. Duett für Sopran und Alt aus Judas Maccabäus von Händel („O Friede"). Quintett für Blasinstrumente von Reicha. Motette von Haydn: „Herr, deine Hand".

C. **Meinecke.**

Ueber das Musikleben in **Dessau** liegt uns ein, das Jahr 1848 umfassender Bericht vor; wir entnehmen daraus Folgendes: Die **Kirchenmusik** unter Direction des KM. Fr.

Schneider ist vertreten durch Aufführungen an hohen Festtagen, so wie durch vierzehntägig wiederkehrende Musiken neun Monate des Jahres hindurch. Die Ausführenden sind der Schulchor (32 Personen) und die Herzogl. Kapelle (8 erste und 8 zweite Violinen, 4 Violen, 4 Violoncell, 3 Contrabässe und sämmtliche Blasinstrumente). Der Chor wird vom Cantor Kümpler eingeübt. Unter den 24 aufgeführten Werken waren 3 von Mozart, 4 von Haydn, 4 von Mendelssohn, 9 von Fr. Schneider (darunter 5 neue), außerdem von Händel, Hummel, Beethoven, Gänsbacher. Größere Aufführungen fanden Statt: Am Charfreitage: Gethsemane und Golgatha von Fr. Schneider, am 21sten Septber: Elias von Mendelssohn, unter Mitwirkung der Singakademie. Im Theater kamen während der Saison vom Januar bis März und October bis December folgende Werke zur Aufführung: die Hugenotten (4 Mal), Nabucco von Verdi (3 M.), Vampyr (3 M.), Regimentstochter (3 M.), Figaro's Hochzeit (3 M.), Czaar und Zimmermann (2 M.), Freischütz (2 M.), Belisar von Donizetti (2 M.), Wilhelm Tell (2 M.), Robert der Teufel, Königin von Léon, Jüdin, Postillon, Haimonskinder, Aschenbrödel, Liebestrank, Stradella, Romeo und Julie, Iphigenie in Tauris, Norma, Lucrezia, die Schwestern von Prag, Weltumsegler, Stadt und Land, Faust's Hauskäppchen, 100,000 Thaler, Sternenkönigin, Sieben Mädchen in Uniform. Intendant des Theaters ist M. v. Berenhorst, Director M. Greiner. Die Oper dirigirt Fr. Schneider, das Vaudeville Musikdir. Lux, die Musik bei den Schauspielen Concertmstr. Appel. Die Orchesterbesetzung ist 8 erste, 8 zweite Violinen, 6 Violen, 4 Violoncell, 4 Contrabässe und sämmtliche Blasinstrumente. Außer dem vom Dir. Greiner engagirten Personal besteht ein besonderer herzogl. Theaterchor aus sechzehn Damen und sechzehn Herren unter Leitung des Concertmstr. Appel, welcher das Einstudiren der Chöre besorgt, und das Chorpersonal die Zeit hindurch, wo das Theater geschlossen ist, in Uebung erhält. (Schluß folgt.)

Aus **Königsberg** schreibt man uns: Die edle Kunst ist hier etwas auf den Hund gekommen, und zwar, wie gewöhnlich, durch die Künstler selbst, indem einige hiesige, vollkommen versauerte Kunstnotabilitäten das Möglichste gethan haben, durch steten Haß und Neid untereinander und die daraus hervorgehende Zersplitterung der musikalischen Kräfte den Glauben an Kunst und Künstler zu zerstören. Die Singakademie bietet fast einzig Gelegenheit, gute Musik zu hören. Die früher hier bestehenden jährlichen sechs Symphonieconcerte, vom Theaterorchester gegeben, sind eingegangen, was eigentlich ein Glück ist, da unter den höchst intelligenten Künstlern nur Eine Stimme über die Verworfenheit der Schubert'schen, Schumann'schen und Gade'schen Symphonien herrschte, und selbst Mendelssohn des Strafbaren viel begangen hat. Ein junger Mann, Fr. Marpurg, Schüler des Leipziger Conservatoriums, versuchte es im vorigen Winter mit einigen Trio- und Quartett-Soiréen, und da das Anklang gefunden hatte, so faßte er den Plan, für diesen Winter Symphonie-Abonnementconcerte zu gründen, unabhängig vom Theater-Orchester, was er denn auch, wie es scheint mit vielen Mühen und Opfern, durchgesetzt hat. W.

Aus **Magdeburg** berichtet man uns: „So Gutes, so Vorzügliches das hiesige Orchester im Concert bietet, so tadelnswerth sind die Leistungen desselben im Theater. In den Berichten, welche Sie erhielten, ist immer nur der ersteren gedacht, und so kam es, daß diese mangelhaften Leistungen mit Stillschweigen übergangen sind."

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. In Magdeburg gaben die Geschwister **Neruda** ein besuchtes Concert.

Die Sängerin Frau **Liebe**, früher Frl. Grünberg, gastirte als Elvira in der Stummen von Portici auf der Bühne zu Hannover, wo sie allgemein gefiel. Sie wurde nach dem ersten Acte gerufen und durch lebhaften Beifall häufig unterbrochen.

Ein neuer Violinvirtuos, **Tarje Augundsen** aus Norwegen, ist aufgetreten. Er soll seinen Landsmann Ole Bull übertreffen, und gesonnen sein nächstens eine Kunstreise nach Deutschland anzutreten.

Mortier de Fontaine concertirt in Cassel und findet Beifall.

Vermischtes.

Meyerbeer's „Prophet" ist bereits von einem Londoner Musikalienhändler acquirirt, und wird gleichzeitig in London und Paris zur Aufführung kommen.

In **Brüssel** fand eine Prüfung der Schüler des Conservatoriums Statt, wobei Fétis eine Rede hielt. Den ersten Preis erhielt Hr. Demel aus Brüssel, den zweiten Hr. Lassen aus Copenhagen.

In **Reval** ist der Freischütz von Weber am 19ten Dec. v. J. mit Veranstaltung einer großen Festfeier zum 100sten Male aufgeführt worden.

Jenny Lind bestimmte die Summe von etwa 17,000 Thaler, die sie durch zweimaliges Singen in Manchester zusammenbrachte, zur Gründung eines Krankenhauses.

Pischek und **Staudigl** sollen zu einer deutschen Operngesellschaft gehören, die nochmals in London ihr Glück versuchen will.

Die Berliner musik. Zeitung bespricht in Nr. 6 ein Lieberheft von unserem Sonaten- und Symphonie-Componist **Emil Leonhard**, und begegnet ihr dabei eine spaßhafte Verwechselung desselben mit dem französischen Geiger Léonard.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 17.** Den 26. Februar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte.

Robert Schumann, Op. 68. Album für die Jugend. Vierzig Clavierstücke. — Hamburg u. New-York, Schuberth u. Comp. Pr. 2½ Thlr.

Der Vorzüglichkeit des Werkes wurde bereits in der Schlußnummer des vorigen Jahres mit einigen Worten gedacht. Dasselbe zerfällt in zwei Abtheilungen, davon die eine mit achtzehn Stücken für Kleinere, die andere mit vierundzwanzig Stücken für Erwachsenere bestimmt ist. Im Ganzen übersteigt demnach die Zahl der Stücke noch die auf dem Titel angegebene. In der That ein reicher Inhalt, und um so höher zu achten, als fast sämmtliche Nummern kleine geniale Tondichtungen sind, wie deren wenig vorhanden. Schumann selbst lieferte in seinen „Kinderscenen" ähnliche, welche diesen, was den poetischen Gehalt anlangt, nicht nachstehen, hinsichtlich der Gestaltung und Objectivität des Ausdrucks aber keineswegs den Rang streitig machen. So weit die Zeitpunkte des Entstehens beider Werke auseinander liegen, und verschiedenen Epochen der schöpferischen Wirksamkeit des Tondichters angehören, so unterscheidet sich auch ihr Inhalt von einander wesentlich.

Die Kinderscenen fallen in die erste, die vorliegenden Dichtungen in die dritte Epoche seines Schaffens. Eine Reihe der mannichfaltigsten Tonschöpfungen liegt zwischen ihnen. Dort erscheint der Meister vorzugsweise als künstlerische Persönlichkeit, die der entschwundenen Jugendzeit gedenkt, sich träumerisch in Erinnerungen verliert, welche dem reiferen Alter als theures Vermächtniß geblieben. Dem kindlichen Verständniß liegen jene Dichtungen fern; die Stimmungen, welche in ihnen zum Ausdruck gekommen, gehören dem Rückblickenden allein, dem, der den Frühling des Lebens schon hinter sich hat. Die Welt, welche sie entfalten, hat unwiderstehlichen Zauber, — aber sie war.

Schumann trat in die zweite Epoche seines Schaffens. Wir sehen seine Persönlichkeit in Kampf treten mit der großen objectiven Welt. Von so ursprünglicher Kraft der Erfindung die Werke zeugen, welche aus ihr hervorgingen, — noch erfüllen sie nicht, wozu die Kritik den Schöpfer mit Recht berufen glaubte. Alle Stimmen, deren Urtheil ich für maßgebend anerkenne, einigten sich auf sie bezüglich dahin, daß noch etwas Größeres kommen, ein höherer Einigungspunkt der Elemente eintreten müsse. In diesem Sinne schrieb Fr. Brendel in diesen Blättern; so auch E. Krüger, welcher eine geheimnißvolle Bedingung stellte, indem er sagte: „es winkt ihm die Palme des Lebens, wenn ..." Man sah stets über die Werke hinweg auf jene, die noch kommen sollten; man fühlte sich nicht befriedigt, und erwartete ein Mehreres von der Zukunft. Da erschienen die zweite Symphonie und das Trio des Meisters. Die Aufführung dieser Werke im Januar d. J. befestigte in mir vollständig die Ueberzeugung, daß diese Zukunft nun Gegenwart geworden. In der Symphonie (erster bis dritter Satz) und dem Trio (erster Satz) geht der Tondichter als Sieger aus jenem Kampf

hervor; der tiefe Inhalt, entnommen der objectiven Welt, kommt, geläutert und geklärt durch die künstlerische Individualität, so zur Erscheinung, daß das musikalische Ideal der Neuzeit sich in ihnen als verwirklicht darstellt. Mit diesen Schöpfungen nimmt die dritte Epoche ihren Anfang, in der Symphonie erreichte Schumann zuerst den neuen Höhepunkt.

Die Dichtungen des vorliegenden Albums gehören sämmtlich, oder doch zum größten Theil, wie schon bemerkt, dieser Epoche an. Sie sind nach oder neben jenen Werken entstanden. Die Objectivität des Ausdrucks, die plastische Ausprägung der Gedanken als deren äußeres Merkmal ist bewunderungswürdig. Der Meister erscheint in edelster Weise volksthümlich, die kleinen Stücke thun ganz unmittelbare Wirkung und treffen sicher durch ihre Einfachheit, sicher zugleich durch die Naturkraft, die in ihnen waltet. Sie sind für die Jugend, denn das Verständniß derselben reicht an sie heran, erhält durch sie Nahrung. Die reine kindliche Freude, die kindliche Theilnahme an dem Leide Anderer, die eigene Betrübniß der Kleinen trifft mit diesen Tönen zusammen; ihre Erlebnisse finden sich hier aufgezeichnet, ihre ganze kleine Welt ist in ihnen niedergelegt. Und der Erwachsene verjüngt sich an diesen Dichtungen wie an der Jugend selbst, er athmet die Frische derselben ein, durchlebt unter deren unmittelbaren Einflusse eine neue Jugend. Was in den Kinderscenen ihm weit entrückte Ferne, Vergangenheit, ist ihm hier Nähe, gegenwärtiges Leben; die Erinnerungen sind ihm hier zugleich Selbsterlebnisse. — Die meisten Nummern haben Ueberschriften, theils ganz allgemeiner Art (Melodie, Stückchen, Studie), theils zur Bezeichnung der Gattung der Stücke (Choral, figurirter Choral, kleine Fuge, Volkslied, Romanze ꝛc.), theils auch zur speciellen Charakterisirung des Inhalts (Lied italienischer Marinari, Matrosenlied, Frühlingsgesang, Erndteliedchen, Weinlesezeit ꝛc.), ferner: wilder Reiter, kleiner Morgenwanderer, fremder Mann ꝛc.). Zwei Stücke haben außerdem eine besondere Beziehung (Erinnerung, nordisches Lied), drei haben statt der Ueberschriften Sterne (S. 25, 32, 38). Eben diese drei Nummern sind von einer Grundstimmung getragen; eine leise in frommer Ergebung verklingende Klage durchbebt sie; die Reinheit des kindlichen Gemüths, das den Schmerz keinen lernte, zieht an uns vorüber; der Laut des Wortes schmilzt an dieser stillen Trauer, nur Töne geben ihr Ausdruck. Diese Nummern sind die am tiefsten eindringenden, und ich mag in den Sternen wohl ein Symbol erkennen, das mir für den Inhalt sehr sinnig bezeichnend scheint. Ihnen am verwandesten und ebenfalls tief empfunden sind „Mignon", „armes Waisenkind", „erster Verlust", dann „Thema" (S. 46). Unter den vorgeführten Charakteren verdient „der fröhliche Landmann" und „Knecht Ruprecht" vor allen genannt zu werden; die Treuherzigkeit des ersteren, sein zufriedene Stimmung nach vollbrachtem Tagewerk, das polternde Auftreten des letzteren, was gar nicht so sehr bös gemeint, ist treffend wiedergegeben. Eigenthümlich ist auch „Sheherazade". Von den den Jahreszeiten angehörenden Nummern möchte ich der S. 14: „Mai, lieber Mai, — bald bist du wieder da!" den Preis zu erkennen, doch gedenke ich eben der „Winterszeit" (S. 53, Nr. 2), und wie ergötzlich der Großvatertanz einige Tacte im Verlaufe derselben sich hören läßt; da wird mir's verdrießlich, eine Rangordnung aufzustellen, überhaupt mehr des Einzelnen hervorzuheben. Es genüge daher das Gegebene, und für die, welche das Werk noch nicht kennen, die Versicherung, daß keine der kleinen Tondichtungen ihre Anziehungskraft verleugnet.

Die Bestimmung der Stücke erforderte, was die technische Behandlung des Instrumentes betrifft, Einfachheit, und ließ nur solche Schwierigkeiten zu, die dem jugendlichen Spieler nicht unüberwindlich sind. Auch in dieser Hinsicht entsprechen sie trefflich ihrem Zweck. Die Stücke der ersten Abtheilung vermögen Anfänger, welche die ersten technischen Elemente überwunden haben, wohl auszuführen, oder vielmehr diese werden gern und mit Erfolg ihre Kräfte daran versuchen. In den Stücken der zweiten Abtheilung, die einen höheren Grad der Fertigkeit bedingen, kommt zwar manches Knaupelige vor, doch sind die Schwierigkeiten meist der Art, daß sie zur Uebung eher anreizen, als davon abschrecken. Wie sehr sie also zum Unterricht, d.h. nicht zu ausschließlich technischer Bildung der Hand, sondern zur musikalischen Erziehung im Allgemeinen geeignet sind, wie sehr willkommen das ganze Werk Clavierlehrern sein muß, — dies zu sagen bedarf es nicht vieler Worte. Es kann nur zur großen Freude gereichen, die Unterrichtsliteratur mit solch' einem Werke bereichert zu sehen, zumal die Auswahl guter, passender Stücke für Anfänger und weiter Vorgeschrittene — die so häufig in dieser Hinsicht verlautenden Klagen erscheinen allerdings gerechtfertigt — keineswegs sehr groß ist. Der Gedanke an die Trivialität gerade dieser Literatur soll die Freude nicht stören; wer aber der Ansicht ist, daß man von Anfängerstücken schwerlich verlangen könne, daß sie gute Musik enthalten, der wird durch das Album eines anderen belehrt werden. Hier wird auch dem Anfänger Poesie geboten, und je weiter dieser fortschreitet in Erlangung technischer Fertigkeit, desto mehr wird sein Verständniß gebildet und erweitert, seine Anschauung veredelt, sein ganzer Sinn hingelenkt auf die hohe Bedeutung der Kunst. Es wird

gegenwärtig vielfach auf Verbesserung des Unterrichtswesens hingearbeitet, darum Dank dem Meister, welcher derselben durch sein Werk so kräftig Vorschub geleistet!

So erfülle dies Werk seine Bestimmung. Es werde ein Familienbuch für Jung und Alt, und wie es sich eignet zu einem Weihnachtsgeschenk, das für alle Folgezeit neu bleibt, so verschönere es alljährlich dies Fest und viele andere Stunden des häuslichen Lebens. — Die äußere Ausstattung des Albums ist sauber und geschmackvoll. Dasselbe ist geziert mit einem sinnreich ausgeführten Titelblatt von Ludwig Richter. — Seite 11, System 1 u. 3, vorletzter Tact lese man in der rechten Hand fis statt f; das., Syst. 3, Tact 5 lese man in der linken Hand wie oben Syst. 1, T. 4; S. 32, Syst. 4, T. 1 verbinde man in der rechten Hand die beiden f durch einen Bogen. — Zu wünschen bleibt noch, daß die Verlagshandlung auch eine Ausgabe des Werkes in verschiedenen Lieferungen veranstalten möge. Die Anschaffung desselben würde dadurch Manchem erleichtert werden.

A. Dörffel.

Julius Rietz, Op. 17. Sonate. — Leipzig, F. Whistling. Pr. 1 Thlr.

Personen, die beim ersten Zusammentreffen uns abstoßen oder mindestens gleichgültig lassen, äußern oft bei fernerem Begegnen eine immer stärkere Anziehungskraft und können unsere intimsten Freunde werden. Aehnlich verhält es sich mit manchem Musikstück, in specie mit dieser Sonate — wenigstens nach meiner Erfahrung. Der richtige Weg, ihrem Verfasser unrecht zu thun, sich selbst aber um die Bekanntschaft eines gediegenen Kunstwerks zu bringen, ist der, am ersten Eindrucke, der ein mehr oder weniger gleichgültiger sein wird, sich genügen zu lassen und weiteres Eindringen nicht zu versuchen. Daß dem so ist, ist kein Vorzug für die Composition; es ist aber einmal so, und hat seinen Grund in dem Wesen des Componisten. Kein Genie, aber ein höchst schätzbares musikalisches Talent, verknüpft derselbe damit das ernsteste Streben nach dem höchsten Ziele der Kunst. In wie weit er diesem Ziel sich nähert, welcher Art jenes Streben sich offenbart, bedingt die künstlerische Ausrüstung, die ihm angeboren und anerzogen worden. Daß diese nach der einen oder der anderen Seite hin eingeschränkt, also nicht in gleichem Maaße gewährt ist, deutet schon der oben gebrauchte Ausdruck „Talent" an. Das Genie findet eben in diesem Sinne keine Grenzen, als die es sich selber steckt; das Talent kommt, auch mit dem redlichsten Arbeiten an sich, bald an die Marke, bei der es heißt: bis hierher und nicht weiter! Was nun aber in der einen Richtung dem Künstler versagt worden, vermag er zum Theil wieder durch anderes ihm Gewährte zu ersetzen, und so erfreuen wir uns, trotz der wenigen eigentlichen Genies unter unseren Componisten, einer großen Zahl tüchtiger Kunstwerke, die freilich in neuerer Zeit im Hinblick auf die ungeheuere Menge der Productionen und Producirenden verhältnißmäßig nur um wenige vermehrt worden. — Unserem Künstler nun scheint der Quell frischer und lebenswarmer, in sich selbst kräftiger Melodie weniger reich zu fließen, woraus folgerichtig sich ergiebt, daß er in Adagios, als vorzugsweise melodisch auszustattenden Sätzen, am wenigsten glücklich sein würde (in der That gebricht es dem Adagio der Sonate an Innigkeit und Wärme); er ersetzt diesen Mangel, indem er auf jene Mittel sich stützt, die ihm Harmonie und Rhythmus bieten, und ist dabei ächter Künstler genug, um die vorhandenen melodischen Elemente seiner Composition in ihrer einfachen Urgestalt zu belassen, und allen äußerlichen Aufputz zu verschmähen. So empfangen wir durch sein Werk ein getreues Abbild seiner Künstler-Individualität, in dem Ernst und Entschiedenheit mit einer vorzugsweisen Hinneigung zum Einfachen und Schlichten als die am deutlichsten ausgeprägten Hauptzüge uns entgegentreten.

Die Sonate besteht aus vier Sätzen: Molto Allegro e vivace (A-Moll), Molto moderato (A-Moll), und Con moto (A-Dur), Adagio molto espressivo (E-Dur), und endlich Presto assai appassionato (A-Moll), deren innerer Zusammenhang durch die Gemeinsamkeit einiger Motive auch formell ausgedrückt wird. Der Grund-Charakter des Ganzen: heftige Leidenschaft, zeigt sich im ersten Satze mehr nach innen gekehrt, zum Widerstande entschlossen, wogegen der zweite Satz ruhiger, sogar durch einige Streiflichter erheitert ist, auf die freilich am Schluß ein trüber Schleier sich legt. Das in männlicher Klage sich bewegende Adagio führt unmittelbar in das leidenschaftlich sehr erregte Presto. Die einige Mal auftauchende Hoffnung, der heftige Kampf werde endlich ein sieggekrönter sein, ist eine trügerische; sie erstirbt schnell und auf immer: jene wenigen Tacte, die in ruhiger Heiterkeit den zweiten Satz vorübergehend beleben und ihn, in die Molltonart umschrieben, wie eine vorausgegangene trübe Ahnung beschließen, bilden auch mit geringer Abänderung den verhallenden Schluß des ganzen Werkes.

Als Weiteres wäre noch zu bemerken: Die Sonate verlangt einen technisch ziemlich fertigen, kräftigen, sich in das Werk vertiefenden Spieler, der von seinem Vortrag nur einen rein musikalischen Eindruck erwartet. Von dem Instrumente fordert der Compo-

nist nicht weniger und nicht mehr, als daß es ein Pianoforte sei; und so gewährt er auch seinerseits nicht mehr und nicht weniger, als was dem Tonwerkzeuge gebührt. —

Magdeburg, 10. Febr. 1849. A. G. Ritter.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Violine mit Pianoforte.

H. Hertz u. R. Louis, Variations et Polacca sur un thême allemand pour Piano et Violon. Schott. 1 Fl.

Eine leichte, harmlose, angenehm klingende Arbeit, die wir Dilettanten gern empfehlen. Beide Stimmen sind wirksam geschrieben und doch leicht zu bewältigen.

Fr. Prume, Op. 13. La danse des sorcieres, scherzo burlesque et caracteristique pour le Violon avec accomp. de Piano. Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Eine musikalische Tändelei, angefüllt mit Pikanterien und technischen Malicen, die man wohl einmal als Spaß genießen kann. Die Objectivirung der Herren ist wenigstens keine deutsche, dafür ist sie zu elegant. Hr. Prume weiß nichts von dem deutschen Blocksberge, im Gegentheil tragen seine Gespenster Glacéehandschuhe, und tanzen auf gebohntem Fußboden.

Ch. de Beriot, Op. 63. Premier grand Duo concertant pour Violon et Piano. Schott. 2 Fl. 42 Kr.

Die Violinstimme befindet sich dem Pianoforte gegenüber im Vortheil, obgleich auch diesem die Masse der Noten nicht fehlt. Die Klangwirkung des Stückes ist durch den Namen des Verfassers garantirt; Anderes hat die Kritik über das Stück nicht zu berichten.

D. Krug, Op. 31. Drei leichte Duetten für Pianoforte und Violine (oder Violoncell). Nr. 1, 5/12 Thlr. Nr. 2, ½ Thlr. Nr. 3, 5/12 Thlr. Hamburg, Jowien.

Für praktische Zwecke sehr nützlich zu verwenden.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.
Verleger: Robert Friese in Leipzig.
Dreißigster Band. № 18. Den 1. März 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kritische Beleuchtung der musikalischen Zustände in Zwickau.

Von Emanuel Klitzsch.

(Schluß.)

Dilettanten. Ungern berühre ich dieses Kapitel, denn des Erfreulichen läßt sich nur wenig sagen. Soll ich von der Hauptsache zuerst sprechen, vom Geiste, der unsere Dilettanten beseelt, so bin ich am Ziele: es ist keiner da. Das ist eben das Unglück. Einige rühmliche Ausnahmen unterschreibe ich natürlich aus vollem Herzen. Wir haben Dilettanten hier, die mit Herz und Seele Musik treiben, bei denen es inneres Bedürfniß ist, dem beseligenden Kunstgenusse sich hinzugeben, die ein tieferes Verständniß von dem Wesen der Kunst und ihrer Bedeutung besitzen. In der Mehrheit dagegen mangelt's sowohl an dem richtigen Sinne dafür als auch an der Fähigkeit etwas Erkleckliches zu leisten. Und finden sich auch Manche, die mit Geschicklichkeit und Talent ausgestattet sind, so fehlt es wieder an Fleiß und Ausdauer und an einer bestimmten Richtung, so daß man nur auf Halbheiten und Stümpereien stößt. Der männliche Theil zeigt fast noch weniger Interesse. Dieser betrachtet die Musik meist nur als ein ergötzliches Unterhaltungsmittel, dem keine weitere (Geist und Herz bildende) Bedeutung zum Grunde liegt, und dem jedenfalls gröbere, sinnliche Genüsse vorzuziehen sind. Der weibliche Theil zeigt ungleich mehr Interesse, wenn schon hin und wieder Nebenabsichten, wie Ostentation u. s. w., bemerkbar werden. In neuester Zeit beginnt aber dieses Interesse, namentlich selbst rücksichtlich des Gesanges, dem man sonst am meisten noch huldigt, schwächer zu werden. Es finden sich nur Wenige noch, die singen können und denen zu singen eine Freude ist. Selbst das vielgefeierte „Ach wenn du wärst mein eigen" erklingt selten mehr, was aber freilich natürlich zugeht, denn beatae possidentes, d. h. die Haube hat sie glücklich gemacht. Neben diesen Uebelständen zeigt sich noch das Krähwinkelthum. Wie in allen kleineren und Mittelstädten sucht sich die liebe Persönlichkeit, der Rang, etwas zu vorlaut geltend zu machen, geistige Befähigung, wenn sie nicht mit Rang verbunden ist, gilt nicht. An dieser Narrheit scheiterte früher auch das ächte, gedeihliche Leben im größeren, gemischten Gesangverein. Wie groß die Betheiligung an der Sache selbst war, verrieth man dadurch nur allzu deutlich. Die Folge davon war, daß manche tüchtige Kräfte sich demselben nicht zuwandten, manche davon sich zurückzogen. Hoffentlich wird bei der neuen in Aussicht stehenden Reorganisation das Princip der Gleichheit an die Spitze gestellt werden, damit alle diejenigen sich daran betheiligen können, die Talent und Neigung dazu in sich fühlen. Auch das fällt noch in die Kategorie der Krähwinkelei, daß man (namentlich aus einer gewissen Sphäre des weiblichen Personals) bei Gelegenheit größerer Concerte Bedenken trug, mitzuwirken. Zu entschuldigen, wenn auch nicht zu billigen, ist dieses Bedenken dadurch, daß von dem vornehmeren, verzopften Theile des Publikums es wirklich für „unter

der Würde einer anständigen Dame" gehalten wurde, mitzusingen. Hoffentlich wird die Neues schaffende Zeit auch diese Beschränktheiten über Bord werfen, damit bei besserer Gestaltung der Dinge dem musikalischen Leben in der Entwicklung einer zu wünschenden geistigen Belebtheit nichts entgegenstehe. —

Publikum, musikalische Atmosphäre der Stadt. Wenn die Sage im alten Griechenland die geistige Beschränktheit der Bewohner Böotiens von dem dicken Nebel, der über dem Lande lagerte, hergeleitet hat, so möchte man sich fast versucht fühlen, gleichfalls die Schuld des Mangels an musikalischem, ästhetischem Sinn unserer Stadt dem qualmenden Steinkohlendunste, der darüber ausgebreitet liegt, zuzuschreiben. Im Allgemeinen fehlt wirklich das Interesse an musikalischen Bestrebungen in der Masse, daß selbst ein Feuereifer in dem Willen, die Masse zu begeistern, erkalten muß. Wenn nun auch ein ziemlicher Theil davon auszunehmen ist, der sich über die allgemeine beschränkte Sphäre erhebt, und Sinn, Geschmack an höheren, geistigen Genüssen an den Tag legt, so bleibt doch noch der größte Theil der Theilnahmlosigkeit, der Stumpfsinnigkeit verfallen. Ich rede natürlich hier von demjenigen Interesse an Musik, wobei geistige Betheiligung erfordert wird. Das Wohlgefallen an einer sinnenkitzelnden Polka ꝛc. ist, wie sich von selbst versteht, lange noch nicht Interesse an Musik. Hierbei komme ich zugleich auf einen Punkt, der damit eng verbunden ist — auf die geistige Bildung im Allgemeinen. Wäre diese in dem erforderlichen Grade vorhanden, so würde auch das Aesthetische, das doch ebenfalls eine Aeußerung des Geistes ist, zu einer größeren Geltung gelangen. Das Bischen angeeignete wissenschaftliche Bildung geht bei einem großen Theile meistens in der Praxis unter; der Werth aber und die eigentliche Bildung des Menschen ruht in der Richtung seines Strebens, in der Erhöhung seiner Kraft, in der Veredlung und Verfeinerung seines Geistes, seines ganzen Seins und Thuns. Und dazu trägt die Kunst wesentlich bei. Hieraus erklärt es sich auch, daß nur Wenige zu urtheilen verstehen, obwohl Manche, die das ganze Jahr nicht an Musik denken, denen das schöne Reich der Stimmungen fremd ist, wie ein deus ex machina mit einem Urtheile hervortreten und ihren kunstrichterlichen Verstand präsentiren! — Doch ob des dicken Nebels, der die feinere, ästhetische Luft zurückhält, nicht zu vergessen: auch Zwickau, wie das alte Theben, hat seinen Pindar — Robert Schumann. —

Emanuel Klitzsch.

Aus London.

Januar 1849.

Das schöne Weihnachtsfest mit seinen Christbäumchen, welches in Deutschland einen so gemüthlichen, poetischen Eindruck macht, besteht in England leider nur aus einem großartigen Verbrauche von überfetten Roastbeefs und bis zur Apoplexie gemästeten Truthähnen, wozu ganze Teiche von schweren Weinen und Grog eingeschluckt werden. Kein Freund dieses Treibens, begaben wir uns auch diesmal aufs Land, wo wir im Kreise Auserwählter vom lieben Deutschland plaudern und uns beim Bescheeren des Christbäumchens der Jugendlieder erinnern und insbesondere des lieben kleinen Sachsenlandes gedenken. Es möge dies zur Entschuldigung dienen für die Verspätung unseres diesmaligen Berichtes.

Unter der Leitung von A. Bunn hat sich in Coventgarden eine englische Operngesellschaft einige Monate mühsam durchgeschlagen, und dann wegen Mangel an Theilnahme des Publikums aufgelöst. Es ist unbegreiflich, woher noch das Vertrauen für den Director Bunn erwächst, da seine Direction stets mit Schande und mit Verlust für alle Mitglieder (wenn auch nicht für ihn selbst) endete. Die abgeleierten Opern Lucia, Norma, Sonnambula ꝛc. zogen keine Zuhörer herbei, trotz dem, daß der Tenorist Reeves sehr brav und Frl. Nissen (Sopran) großen Beifalls würdig war, welcher ihr auch von den wenigen Anwesenden gespendet wurde. Frl. Nissen hat eine umfangreiche wohlklingende Stimme, ihr Spiel ist für eine Sängerin vorzugsweise dramatisch. Viel schadete ihr das tolle Bestreben Bunn's, sie ihrer Landsmännin Jenny Lind als Rivalin an die Seite setzen zu wollen. — Von neuen Opern wurde Auber's Haydée gegeben, welche gar nicht ansprach. Reeves, der als Edgardo in der Lucia ausgezeichnet spielte, bewies durch das planlose Herumhandthieren in seinen anderen Rollen, daß der Edgardo ihm in Italien eingebläut worden und eine vollkommen englische Nachahmung war. In Haydée besonders war sein Spiel sehr schlecht. Der, wenn auch geringe, Erfolg der Oper in Paris selbst war nur dem trefflichen Spiele Roger's zuzuschreiben, da die Musik meistens aus Quadrillenthemen besteht und man nur hier und da an Auber's bessere Werke erinnert wird. Dazu mißglückte durch schlechte Ausführung noch der Chor, der das Windesbrausen nachahmt, — übrigens eine sehr alte Idee, die wir schon vor zwanzig Jahren von mehreren Gymnasiasten auf ihren Zügen in's Freie ausführen hörten.

Das enorme Theater, bei den ehemaligen Vorstellungen der Royal Italian Opera so prächtig er-

leuchtet und mit der „Elite" des Publikums angefüllt, war in stetem Halbdunkel. Bisweilen waren so wenig Zuschauer da, daß man gar nicht spielte und das Eintrittsgeld zurückzahlte. Die besseren Orchestermitglieder blieben wegen mangelhafter Bezahlung weg. Es war ein wahrer Jammer. — Eine neue Oper von Laurent, Schüler des hiesigen Conservatoriums, kam kurz noch vor Thorschluß zur Aufführung und hat wohl auch das Ihrige zu selbigem beigetragen, denn nach drei Vorstellungen wollte Niemand selbst Freibillets mehr annehmen. Das Textbuch dazu war eine schlechte Bearbeitung von W. Scott's Quentin Durward, und die Musik war durch die ganze Oper hindurch eine solche armselige Dudelei, so seicht in Ideen und Ausführung, daß man beim besten Willen Mr. Laurent nur rathen kann, wieder kleine Promenadeconcerte zu dirigiren und das Operncomponiren lieber nicht fortzusetzen. — Coventgarden ist bis zur Eröffnung der italienischen Oper geschlossen. Für deren glänzenden Lauf scheint Mr. Delafield Alles aufzubieten, von den Engagements dazu hört man bis jetzt nur gerüchtweise sprechen.

Im Prinzessentheater ging Flotow's „L'âme en peine" unter dem Namen „Leoline" spurlos über die Bühne. Weniger Effect macht selten eine Oper. Daß eine solche Oper (?) mit ihren leichten, ob auch mitunter hübschen Melodiechen in der Akademie in Paris gegeben worden, zeigt wenigstens, daß Flotow, wenn kein großer Componist, doch ein tüchtiger Politiker sein muß. Ein Sohn des berühmten Braham debütirte in Leoline. Er hat eine kräftige, frische Tenorstimme, freilich ohne die geringste Bildung, und keine Idee von Spiel. Dies bewies er auch bei wiederholtem Auftreten und in verschiedenen Rollen. Seine Stimme ist schön, sie wird aber nicht lange aushalten, da sie immer mehr zum Schreien als zum Singen dienen muß. — Später kam eine Balladenoper „Robin Goodfellow" von Loder zur Aufführung, welche eine Unzahl Lieder und nur einige Chöre enthält. Trotz des sehr populären Charakters zeugt das Werk doch vom künstlerischen Berufe Loder's, der mehr vom gemüthlichen Elemente in sich hat, als alle anderen Componisten. — Jetzt spielen noch die Weihnachtspantomimen die Hauptrolle auf allen Theatern, ausgenommen im Haymarkettheater, welches sich unter Webster's Leitung vorbehalten hat, die classischen (insbesondere Shakespeare'schen) und neuen Stücke guter Autoren aufs Vollkommenste darzustellen, und welches deshalb der Anziehungspunkt für Alle bleibt, welche beim Genuß auch denken und fühlen wollen.

In Windsor wurden auf Wunsch der Königin und des Prinzen Albert während der Festtage mehrere Vorstellungen auf dem dazu neu eingerichteten Theater im Palaste gegeben. Charles Kean war zum Director und Regisseur dazu ernannt. Es ist dies eine erfreuliche Erscheinung und auf die dramatische Kunst gewiß von großem Einfluß, zumal hier, wo trotz allen Fortschritts noch immer eine aus dem Mittelalter stammende Scheu gegen die Schauspieler herrscht, und wo selbst in den Zeitungen so oft angeführt wird: daß Ch. Kean ein Gentleman ist und auf der Universität studirte, als der Tod seines Vaters und die Umstände seiner Familie ihn „nöthigten, Schauspieler zu werden!"

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Musikleben in Dessau (Schluß). Zwölf Abonnement-Concerte im Concertsaale des Theaters zum Besten der Wittwenkasse der Hofkapelle, vom Januar — April und September — December 1848. (Orchesterbesetzung: 12 erste, 12 zweite Violinen, 8 Bratschen, 6 Violoncells, 6 Contrabässe und sämmtliche Blasinstrumente.) Ouvertüren: Freischütz, Euryanthe, Meeresstille, Hebriden, Egmont, Zauberflöte, Vehmrichter (2 Mal), Nachklänge von Ossian, Wasserträger, und „Was ist des Deutschen Vaterland" von Fr. Schneider (neu). Symphonien: Beethoven, Nr. 2, 3, 4, 5 (2 Mal), 6, 7, 8; Mendelssohn, A-Moll; Spohr, Nr. 3; B. Schneider, A-Moll; Fr. Schneider, F-Moll. Solospieler: Pianoforte, Hr. Bernsdorf. Violine, die HH. Bartels I., Bartels II., Storz, Lorenz V., Steinbrecher, Braune aus Zerbst. Flöte, Kleinstüber I., Gierth. Oboe, Kleinstüber II., Lorenz IV. Clarinette, Lorenz II., Lehmann. Gesang, Frau Rössler, Hr. Krüger, herzogl. Sänger, Hr. Pielke, Theater-Sänger.

In den Uebungsproben der Kapelle, welche in den Sommermonaten in der Regel alle Wochen drei Mal stattfinden (mit Ausnahme des zu Ferien bestimmten Monats), kamen die Werke nachstehend genannter Componisten zur Aufführung: S. Bach, 2 Fugen, arrang. aus dem wohltemper. Clavier; Ouvertüren: Beethoven (7), Berlioz, Bennet, Boehmer, Chelard, Cherubini (2), Cramer, C. Eberwein, Gade (Hochland), Gluck (2), Kalliwoda, Kurpinski (2), Lindpaintner (2), Mehul, Mendelssohn (3), v. Mosel, Mozart, Onslow, Righini, B. Romberg, A. Schmitt, F. Schneider (3), Spohr, Spontini, v. Weber (2). Symphonien: von Beethoven 7, Haydn 15, Kalliwoda 2, Mozart 4, Ries 3, Fr. Schneider 3, Spohr 3; außerdem je eine von Eberl, F. Lachner, Mendelssohn, Schubert, Schumann. In jeder Uebungsprobe kommen außerdem zwei Solovorträge auf einem

Saiten- und einem Blasinstrument nach alphabetischer Folge der darin Befähigten vor.

Die Singakademie, bestehend aus 22 Sopranistinnen, 16 Altistinnen, 22 Tenoristen, 26 Bassisten unter Direction des KM. Fr. Schneider, hielt im verflossenen Jahr 35 Versammlungen. Jede Versammlung wird mit einem Chorale, meist nach der Bearbeitung von Seb. Bach, angefangen. Es kamen folgende Werke zur Ausführung: Arcadelt, Ave Maria. S. Bach, Motette „Ich lasse dich nicht"; Beethoven, Ruinen von Athen, 9te Symphonie, Schlußchor; Danzi, Messe; Fesca, 2 Weihnachtgesänge; Händel, Israel in Aegypten, Messias, Saul, Samson, Salomo; J. Haydn, 5te u. 6te Messe; Mozart, de profundis, Misericordias, Messe in D, große Messe in C-Moll; Mendelssohn, Paulus, Elias, Motette: Mitten wir im Leben sind, Aus tiefer Noth etc., Lieder für Altstimme, drei Motetten; Otten, o salutaris; Rinck, Vater unser, Motette: Lobe den Herrn; Fr. Schneider, Gethsemane, Todtenfeier, das verlorene Paradies, Religiöse Gesänge, Ave Maria, Winter, vier Gesänge.

Ein Blick auf das hier mitgetheilte Repertoir zeigt, welche erfreuliche Thätigkeit in allen Fächern stattfand. Wir loben die Auswahl, die Zeugniß giebt von, oftmals sehr zu vermissender, Gerechtigkeit und Unbefangenheit. Auch der mit großem Unrecht vernachlässigte Berlioz ist wenigstens durch die Vehmrichter-Ouvertüre vertreten. Möchten uns auch von anderen Orten, wo Correspondenzen nicht zu erlangen sind, ähnliche Uebersichten gegeben werden, damit wenigstens durch eine solche Zusammenstellung ein Einblick in die musikalischen Zustände möglich wird.

D. Red.

Tagesgeschichte.

Todesfälle. Frankreich hat einen seiner tüchtigsten Künstler, seiner thätigsten, verdienstvollen Kunstförderer verloren. Am 8ten Febr. starb Franz Anton Habeneck im 68sten Jahre seines Alters am Schlagflusse. Seine weltberühmte Schöpfung, die Pariser Conservatoire-Concerte, würde hinreichen seinen Namen in der Geschichte der Tonkunst einen dauernden Ruf zu sichern, knüpften sich nicht an denselben noch andere Verdienste, die sein Vaterland zu Dank verpflichten und seinem Andenken Unvergänglichkeit verleihen.

Heute Vormittag ward in der Kirche Notre Dame de Lorette das Todtenamt des Verstorbenen mit angemessener Feierlichkeit begangen. Sämmtliche Notabilitäten der musikalischen Welt waren zugegen; der Raum konnte die Zahl der Künstler, die sich dem Zuge angeschlossen hatten und dem Meister die letzte Ehre erweisen wollten, nicht fassen. Während des Seelenamtes ward von den Mitgliedern der Concertgesellschaft Cherubini's Requiem ausgeführt. Oftmals hatte der Verstorbene den Wunsch geäußert, seine Bestattung möge unter Ausführung des Trauermarsches aus der Eroica begangen werden. Dieser Wunsch ward von seinen Schülern und Freunden mit einer Andacht erfüllt, die von ergreifender Wirkung war. Wohl nie, selbst in den begeistertsten Vorträgen dieses ausgezeichneten Vereins, war eine so vollendete, erschütternde Leistung gehört worden. Nie aber auch war der Vortrag der herrlichen Kunstschöpfung, die für die Ausführenden hier in ihrer vollen Bedeutung auftrat, aus so tiefem Herzen gedrungen, als in diesem feierlichen Moment. Es war der letzte Abschied vom geliebten Freunde, das letzte Dankopfer dem verehrten Meister gebracht. — Nach vollzogenem Seelenamte um zwei Uhr setzte sich der Leichenzug in Bewegung. Die Zipfel des Bahrtuches trugen abwechselnd Meyerbeer, Auber, Baron Taylor, Spontini, Adam, Zimmermann und Tülou, des Verstorbenen langjähriger vertrauter Freund. Dem Ritter der Ehrenlegion erwies eine starke Abtheilung der Nationalgarde und Linientruppen die letzten Ehren. Unter abwechselnder Begleitung der feierlichen Trommelschläge und des Trauermarsches des Musikchors der zweiten Legion unter Berrout's Anführung gelangte der Zug zur Ruhestätte im Friedhofe Montmatre, wo nach Einsenkung des Sarges Meiffrad, Elwart, Carillon, Manera und Adam dem Verblichenen herzliche Abschiedsworte nachriefen, und drei Ehrensalven die Feierlichkeit beschlossen. Dann ging in feierlicher Stille die Versammlung auseinander.

Paris, 12ten Februar. Aug. Gathy.

Anfrage.

In der Leipziger Allg. Musik-Zeitung vom vergangenen Jahre Nr. 26 stand folgendes Gesuch von **F. W. Dannenfelser** in Utrecht:

„Für einen Clavier-Verein wird geschrieben oder gedruckt zu kaufen gesucht: Silphin vom Walde, Ouverture dramatique, arrangée pour Piano 2 ou 4 mains".

In Folge dieses Gesuchs übersandte ich den 21sten Oct. v. J., durch Buchhändlergelegenheit unter Adresse des oben genannten Herrn die Ouvertüre im Manuscript nach Utrecht. Zu gleicher Zeit ließ ich aber auch einen Avis-Brief per Post dahin abgehen. Da ich nun bis jetzt ohne alle Antwort geblieben bin, so ersuche ich Hrn. F. W. Dannenfelser in Utrecht, mir baldigst wissen zu lassen, ob das abgeschickte Packet in seine Hände gekommen ist.

Rudolstadt, 8ten Febr. 1849. Silphin vom Walde.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.
Verleger: Robert Friese in Leipzig.
№ 19.
Dreißigster Band.
Den 5. März 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Opern im Clavierauszug.

Jul. Becker, Gesänge, Mazurka, Waffentanz und Ballet aus der Oper: Die Erstürmung von Belgrad. Clavierauszug vom Componisten. — Leipzig, C. F. Peters. — Nr. 1. Duett (Tenor u. Bariton), Nr. 2. Zigeunerlied, Nr. 3. Schlummerlied, Nr. 4. Cavatine und Duett, Nr. 5. Duett (Mezzo-Sopr. u. Bariton), Nr. 6. Duett (Sopr. u. Tenor), Nr. 7. Terzett (Sopr., Ten. u. Baß), Nr. 8. Mazurka, Waffentanz u. Ballet.

Erscheinen auch in der vorliegenden Ausgabe die einzelnen Musikstücke als für sich bestehende selbstständige Tonsätze, nicht als Theile eines größeren Ganzen, noch als von scenischer Darstellung begleitet und gehoben, hätte also die gegenwärtige Anzeige sie nur von ihrer rein musikalischen Seite zu betrachten: so würde es gleichwohl ungerecht sein, die Fäden, welche die Verbindung von den vorliegenden Einzelheiten zu dem Ganzen jetzt eben sowohl zurückführen, als sie bei der Entstehung den Lebenshauch herüberleiteten und auf äußere und innere Entwickelung entschiedenen Einfluß übten, gänzlich zu durchschneiden oder zu ignoriren. Mag nun die Herausgabe dieser einzelnen Nummern darin ihren Grund haben, daß sie sich bei den Aufführungen der Oper in Leipzig allgemeinen Beifall erwarben, oder mag der Componist — sie vorzugsweise dazu geeignet haltend — von ihrem Bekanntwerden die weitere Verbreitung der ganzen Oper erwarten: bei ihrer Beurtheilung als reine selbstständige Musikstücke, als welche sie eben die Art ihrer Veröffentlichung erscheinen läßt, ist die Rücksicht auf das, was sie entstehen ließ, nicht durchweg bei Seite zu setzen.

Liest man anders richtig aus den vorliegenden Notenblättern, so beabsichtigte der Componist, einem volksthümlichen Texte auch eine volksthümliche Musik zu geben. Die eine Klippe, welche ihm hierbei in den Weg treten konnte: die des Gesuchten, hat er glücklich vermieden; weniger die allerdings noch gefährlichere des Gewöhnlichen. Er übersah zuweilen, daß man oft um so leichter vergißt, was häufig gesagt wird. Soll eine Musik im Volke Platz greifen, so gehören zunächst dazu jene Kern-Melodien, die neben der Volksthümlichkeit des Inhalts zugleich ein Eigenthümliches in der Ausdrucksweise besitzen, also Bekanntes mit noch nicht oder selten Dagewesenem in sich vereinigen und, indem sie Verwandtes in dem Hörer wecken und finden, gleichzeitig ein gewisses Interesse rege erhalten. Solche Melodien setzen sich fest für immer. Die vorliegenden Nummern enthalten deren keine. Gebricht es dem Componisten überhaupt nicht an der zu ihrer Erfindung nothwendigen schöpferischen Kraft, so hat er doch deren freie Entfaltung behindert, indem er zu absichtlich schrieb, und anstatt zu erfinden: bildete. In der That haben auch seine Melodien, sowohl der ein- als mehrstimmigen Gesänge, alle Eigenschaften, die sich anbilden lassen: sie sind faßlich, gefällig, sangbar, um nicht zu sagen mundgerecht; sie entbehren dagegen — mehr

oder weniger — jener unmittelbaren Naturgaben, die eine augenblickliche und bleibende Geltendmachung erzeugen: Neuheit, Natürlichkeit, Wärme. In dieser Beziehung am besten ausgestattet erscheinen Mazurka, Waffentanz und Ballet; — farblos tritt uns das Duett Nr. 6 entgegen; die übrigen liegen ihrem Werthe nach in der Mitte. Einen höheren musikalischen Werth können wir zwar keinem der Sätze zugestehen, halten sie aber in der Gestalt, in der sie gegenwärtig geboten werden, zur Unterhaltung in vorzugsweise geselligen musikalischen Kreisen wohlgeeignet.

A. G. Ritter.

Lieder und Gesänge.

J. J. H. Verhulst, Op. 26. Twaalf Liederen in Muzyk gebragt voor aene Zangstem met Pianoforte. — 's Gravenhage, by Weygand en Beuster. 2 Hefte. Ites Heft 1 Fr. 50 C. IItes Heft 2 Fr.

Wenn schon den früher besprochenen geistlichen Gesängen (Band 29, Nr. 25) des Componisten die gebührende Anerkennung zu Theil werden konnte, so ist dies bei dem vorliegenden Liederwerke in noch höherem Maaße der Fall. Was den Standpunkt zunächst anlangt, den der Componist in diesen Liedern einnimmt, so muß bemerkt werden, daß sie auf der Fortschrittsbahn sich befinden, daß sie, berührt von dem neuen Zuge der Zeit, ein Element zur Anschauung bringen, das auf einer tiefen, ergriffenen Gefühlsäußerung, auf einer innerlich gesteigerten Empfindung ruht. Auch formell zeigt sich der Fortschritt durch gedrängtere Abrundung. Die fremden Einflüsse, mit denen der Componist in früheren Werken kämpfte, und denen er sich nicht ganz entäußern konnte, zeigen sich nur spärlich; Schumann scheint vornehmlich einzuwirken, jedoch nur mehr bahnweisend als inhaltbestimmend. Die Subjectivität des Componisten ruht auf einem warmen, innigen Gefühlsfonds, der sich daher zunächst dem einfachen Liede zuwendet. Die Melodien sind einfach, klar und treffen immer den richtigen Punkt. Ein volksthümliches, dem eigentlichen Volksliede sich näherndes Element giebt sich in mehreren deutlich zu erkennen und ist auf eine glückliche, sinnvolle Weise zur Darstellung gebracht. In dieser Hinsicht dürfte namentlich im zweiten Hefte Nr. 10. „Nog een Lied van Scheiden" hervorzuheben sein, das in Form eines Wechselgesanges erscheint, an dessen jedesmaligem Schlusse die beiden Stimmen sich vereinigen. Das Sinnige, Liebliche erscheint namentlich in klarer Ausgeprägtheit in Nr. 1. „Mei-Lied"; ein stärkerer, höher belebter Gefühlsausdruck wirkt unmittelbar vornehmlich in Nr. 12. „Herinnerung". — Es ist zu wünschen, daß diese Lieder sehr bald mit deutschen Worten von den Verlegern für Deutschland herausgegeben werden mögen. Einer warmen Theilnahme und baldigen Verbreitung können sie versichert sein.

J. J. H. Verhulst, Op. 24. Concert-Aria voor Sopran (mit deutschem und holländischem Texte). — Te 's Gravenhage, by Weygand en Beuster. Clavierauszug, Pr. 2 Fr.

Nicht minder glücklich bewegt sich der Componist auf dem dramatischen Gebiete. Es reiht sich diese Arie als würdiges Seitenstück an ähnliche vorhandene. Sie bietet ein reiches Seelengemälde, das treffende Charakteristik enthält und den psychologischen Verlauf der Gefühlsmomente in naturgetreuer Darstellung sich entwickeln läßt. Hinsichtlich der Erfindung und des musikalischen Ausdrucks muß erwähnt werden, daß die Selbstständigkeit nicht in allen Theilen sich gleichmäßig zeigt, daß der Componist im Formellen nach vorhandenen Mustern gearbeitet hat, und dadurch auch unwillkührlich rücksichtlich des Inhaltes fremden Einflüssen erlegen ist. So geben sich z. B. Anklänge an die Scene und Arie aus dem Freischütz zu erkennen, wozu allerdings die ähnliche Situation des Gedichts die nächste Veranlassung gegeben haben mag. Es treten jedoch diese Einflüsse wieder in den Hintergrund vor den übrigen Schönheiten, die sich durch ihre Wahrheit und Stärke der Empfindung sehr vernehmbar hervordrängen. Vorzüglich Gelungenes findet sich im ersten Theile der Arie, z. B. die Stelle S. 3, sodann das ganze Andante cantabile (H-Dur), worin namentlich das Accellerando (S. 5, Syst. 2) einen hochpoetischen Ausdruck giebt. Das più Presto (Es-Dur) hat in seinem Hauptmotiv viel Schwung und wirkt sicherlich ergreifend und hinreißend. Im weiteren Verlaufe desselben zeigt sich hin und wieder Mendelssohn'sche Art (S. 9, Syst. 3), auch Mozart'scher Ausdruck in einzelnen leisen Spuren, so in der Stelle S. 8 letzter Tact, und Syst. 1, S. 9. Der Schluß, obwohl äußerst wirksam, erinnert an ähnliche Theatereffectschlüsse, so die chromatischen Gänge S. 15, Syst. 1, und das hohe b am Ende des Ganzen. — Eine Abschrift der Orchesterpartitur und Auflegestimmen ist durch die Verlagshandlung zu beziehen.

Emanuel Klitzsch.

Für Violine.

H. Léonard, Op. 11. Romance p. Violon et Piano. — Braunschweig, G. M. Meyer jun. Pr. für Violine allein 10 gGr., mit Pianobgl. 20 gGr.

— —, Op. 12. Elégie p. Violon. — Ebend. Pr. 10 gGr.

Zwei kleine, kurze Stücke, zwar nicht von großer Bedeutung, dennoch nicht werthlos, denn es läßt sich auch hier der frische Kunstsinn und die eigenthümliche Grazie des rühmlich bekannten Tonkünstlers nicht verkennen. Die Romanze bietet eine nützliche Uebung in der Selbstbegleitung der linken Hand theils mit Tremolo, theils mittels des bekannten Pizzicato, ist auch nicht ohne Wirkung. Der einfache, wohlklingende Gesang auf der G-Saite ist unserer Begriffe von Romanze ganz würdig, allein in der späteren Doppelbegleitung möchten wir mehr geneigt sein, im Sinne der Franzosen den Begriff chanson in Anwendung zu bringen, womit nicht etwa etwas Gemeines, sondern nur ein niederer, mehr volksthümlicher Grad der Wirkung bezeichnet werden soll. Den vielgeübten Hörer beschleicht dabei das eigenthümlich gemischte, rührende Gefühl edler Volksthümlichkeit, jenes ahnungsvolle Gemisch aus Volkssprache und höherer Bildung des Geistes und Herzens, voll anspruchsloser Innigkeit. Freilich lassen sich solche Eindrücke leichter wahrnehmen als Anderen sprachlich mittheilen. Die Elegie ist gar zu einfach, um uns Deutschen nicht etwas zu fremdartig gesucht zu erscheinen; doch läßt sich die feine, herausfordernde Bedeutung des einfachen, scheinbar so anspruchlosen Gesanges in sieben Tönen recht wohl herausfühlen. Die Vorstellung einer französischen Schönen, die bei allem Liebreiz nur wenig bescheiden klingende Sylben mit halb abgewendeten, halb niedergeschlagenen Augen spricht, möchte nicht ganz ohne Bezeichnung für das Thema sein, das dann in Octaven und Doppelklängen entsprechende Leidenschaftlichkeit entwickelt.

P. L. A.

Für Flöte.

Hugot und Wunderlich, Flötenschule, neu geordnet und bearbeitet, so wie mit neuen Uebungsstücken versehen, von W. Gabrielski. — Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. Pr. 2 Thlr.

In L. Gerber's Tonkünstlerlexikon heißt es: „Diese Flötenschule (1803) hat zwei Meister auf der Flöte, beide Mitglieder des Pariser Conservatoriums, zu Verfassern, nämlich den verstorbenen Hugot, der seinem Collegen Wunderlich die Materialien hinterließ, aus welchen dieser dieses Lehrbuch ordnete." Ferner: „Diese Uebersetzung ist vollständig mit Anmerkungen von A. E. Müller vermehrt, auch ist von demselben den Uebungsstücken eine zweite Flöte untergelegt ꝛc.", soweit Gerber. In dieser neuen Ausgabe ist nun leider A. Eberh. Müller's nicht Erwähnung geschehen, welcher doch reiche Erfahrungen in diesem Lehrbuche niederlegte und sich überhaupt um die Cultur der Flöte, sowohl durch errungene Vortheile, als auch durch seine gediegenen Compositionen für dieses Instrument, verdient gemacht hat —; so suchte er den drei Klappen b, gis, f Eingang zu verschaffen und mußte sich deshalb wacker in den ersten Bänden der Allg. musik. Zeitung herumstreiten.

Nach Schilling's Encyclopädie erlebte diese Flötenschule, welche segensreiche Wirkungen gethan hat, von 1803 bis 1825 die dritte Auflage. — Was haben wir nun zu erwarten von dieser neuen Bearbeitung von 1848?

Das Inhaltsverzeichniß ist leider weggelassen, trotz dem, daß in der neuen Bearbeitung dieselbe alte Ordnung beibehalten ist; ebenfalls die Vorrede von dem damaligen Verleger A. Kühnel (Stifter des Bureau de Musique in Leipzig), welche manches Interessante geboten haben würde. Die sechs Tabellen, womit die neue Bearbeitung beginnt, sind für die Flöte mit C-Fuß, also mit acht Klappen eingerichtet (der sogenannte H-Fuß, neun Klappen, welchen ich schon wegen der gedeckten Töne ungern vermisse, wird auch hier noch ignorirt, trotz dem, daß selbiger allgemein gäng und gäbe ist), und namentlich in den Triller-Tabellen ist manches Gute und Neue, doch läßt sich hier kein strenges Urtheil fällen, indem manche Triller, und wohl die schwersten, sich nicht für alle Bauarten der Flöten eignen, da dies von der engen oder weiten Bohrung ꝛc. abhängt, und man dahin zu streben hat, die reinsten und schönsten Triller selbst herauszufinden.

Der nun folgende erste Artikel, Ursprung der Flöte, ist Wort für Wort nach erster Ausgabe; der zweite hingegen, Zusammensetzung der Flöte, in sofern abweichend, als sich's dort um vier Klappen, hier aber um acht Klappen handelt; eben so verhält sich's mit den elf übrigen Artikeln, indem dieselben sehr wenigen Aenderungen von dem neuen Verfasser unterworfen worden sind. Die beigefügten Uebungen hingegen sind sehr zweckmäßig, und namentlich hier die französische du gu, (Doppel-) Zunge, nebst den fünf Uebungen dazu, neu und zweckmäßig. Selbst die Uebungen und Beispiele sind nur hin und wieder

durch neue ergänzt, doch ist noch manches Gute (nicht nur Anmerkungen) weggelassen. E. K.

Für Pianoforte.

Th. Kullak, Op. 46, Nr. 4, 5 u. 6. Fleurs du Sud. — Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. Pr. 22½ Sgr. — 20 Sgr. — 25 Sgr.

Die ersten drei Nummern dieser Sammlung sind bereits in Nr. 49 des 29sten Bandes dies. Zeitschrift angezeigt. Die vorliegenden, welche mit jenen dieselbe Einrichtung theilen: unter Vordruck eines italienischen Gedichts die Melodie mit einigen nachfolgenden, auf Effect berechneten Umschreibungen —, haben auch mit ihnen gemeinsam den musikalischen Werth und die schöne äußere Ausstattung durch den Verleger.

1716.

Für Pianoforte zu vier Händen.

N. W. Gade, Op. 18. Drei Clavierstücke in Marschform. — Leipzig, Peters. Pr. 20 Ngr.

In der genannten charakteristischen Form empfangen Spieler von mittlerer Fertigkeit zu angenehmer Unterhaltung drei Claviersätze, die, wenn auch nicht von hervorstechendem Kunstwerthe, doch immerhin geeignet sind, ein geistiges Interesse zu erregen, und besonders von Jenen gern empfangen werden, die zu vierhändigem Clavierspiel nicht blos mit Arrangements sich begnügen mögen.

1716.

Das verhängnißvolle Jahr.

(Paris 1848.)

(Fortsetzung aus Nr. 3.)

Der erste musikalische Zuspruch, der sich nach dieser gewaltigen Ueberstürzung vernehmen ließ, ging gleich einer Stimme aus der Wüste, aus der Brandus'schen Musikalienhandlung hervor. Ihn brachte die neunte Nummer der Gazette musicale, die am 27sten Februar erschien, drei Tage nach den drei Tagen, aber diesmal verstümmelt, oder richtiger fragmentarisch, unvollständig, wie damals alle Zeitungen, die unter dem Drange der Umstände aus dem gewöhnlichen großen Formate zu einzelnen fliegenden Blättern zusammenschrumpften. Auch unsere musikalische Zeitung hatte sich der unausweichlichen Farbe der Zeit nicht entziehen können: es spiegelten sich darin die jüngsten Ereignisse ab, und die Aufregung des Moments zitterte aus ihren Spalten hervor.

„Wir haben eine Revolution erlebt — hieß es im Eingange — die Republik ist erstanden. Obwohl in diesem Nationalaufschwung, der seines Gleichen noch nicht gehabt, die politischen und socialen Interessen die Geister bewältigen, hat doch das vorliegende Blatt, welches sich ausschließend mit Gegenständen der Kunst befaßt, am bestimmten Tage und zur üblichen Stunde nicht ausbleiben sollen. Das Erscheinen desselben soll an und für sich nur beweisen, daß die Kette der künstlerischen Wirksamkeit nicht gesprengt, ja nicht einmal unterbrochen worden ist durch das gewaltige Ereigniß, das jüngst einen Thron stürzte, eine Dynastie vertrieb und das Dasein eines Volkes bis in die tiefsten Tiefen umgestaltet hat. Wir haben es für unerläßliche Pflicht gehalten, in den tausendstimmigen Jubelruf einzustimmen, der mit hoffnungsvollem Stolz den neuen Zeitabschnitt begrüßt, der für uns beginnt.

„Wenn das Wort Republik noch Schrecken verbreiten könnte, so wäre es sicherlich nicht unter den Künstlern, unter den Tonkünstlern zumal, die in Frankreich einst unter der republikanischen Regierung so Unsterbliches leisteten. Welchen Triumph erlebte nicht damals die Tonkunst! Wie oft hat sie nicht unsere Heere zum Siege geführt; wie viel der Tonsetzer sind nicht von der erhabenen Begeisterung ergriffen worden, die in allen Geistern flammte, in Aller Herzen schlug! Wer könnte jemals vergessen, daß unter der Republik, inmitten gigantischer Kämpfe und beispielloser Drangsale das Conservatoire entstand? Auch die junge Republik wird in der Kunst der Töne eine Quelle des Ruhms erblicken, und in ihr das wirksamste Mittel zur Belebung der Thatkraft. Sie wird die Künstler um sich her versammeln, sie ermuthigen, unterstützen; sie wird ihnen ein möglichst weites Feld eröffnen und somit, wir glauben dies mit fester Zuversicht aussprechen zu dürfen, eine der höchsten und wichtigsten Aufgaben zu erfüllen wissen, die einer vom Volke für das Volk begründeten Regierung obliegt."

Diesem Aufruf folgte ein Bericht über das vierte Concert des Conservatoire, Nachrichten, Concertberichte aus den letzten Tagen der Monarchie, und die Ankündigung des Concerts der Mad. Pleyel zum Besten der verwundeten Freiheitskämpfer. Hierauf die Anzeige der Wiedereröffnung der Verlagshandlung mit dem Bemerken, daß die volle Einnahme der folgenden acht Tage den Verwundeten gewidmet sei, und zum Schluß die Anzeige einer wohlfeilen populären Ausgabe des Nationalgesanges aus Halevy's Karl VI. In solcher Gestalt wird diese Nummer der Gazette

musicale, wie alle nunmehr selten gewordenen fliegenden Blätter aus jener denkwürdigen Zeit, für den Sammler merkwürdiger Actenstücke einen historischen Werth behalten. Daß doch die darin ausgesprochenen schönen Hoffnungen in Erfüllung gegangen wären! —

Auch die folgende Nummer trägt noch den Stempel der Zeit an der Stirn. „Ehre dem Herrn in der Höh' — beginnt sie — und den Männern von kräftigem Willen! Einer Woche des heldenmüthigen Kampfes ist eine Woche des Friedens und der Mäßigung gefolgt. Welche von beiden die großherzigste war, wer mag es entscheiden? Dank dieser plötzlichen Ruhe haben große, wichtige Beschlüsse von jener provisorischen Regierung gefaßt werden können, die in wenig Tagen alles wieder erhoben und befestigt hat, was eine angeblich unabänderliche Regierung achtzehn Jahre lang erschüttert und umzustürzen sich bemüht hatte. Nun handelt es sich nur noch darum, kräftigen Schrittes auf dieser Bahn der socialen Wiedergeburt fortzuschreiten, die wir so entschlossen betreten. Uns liegt nun ob, diesen Männern durch Wort und That unsere Hülfe und Unterstützung angedeihen zu lassen, welche wir als Retter des Vaterlandes begrüßen. Bürger, Künstler, Handwerker, ihr alle habt das Eurige zu leisten in dem allgemeinen Aufbau, beim Werke der öffentlichen Wohlfahrt jeder von euch seine Aufgabe zu lösen. Auch wir haben die unsrige, und um uns ihrer in Ehren zu entledigen — wir sprechen es aus ohne zu befürchten, der Unwahrheit geziehen zu werden — dürfen wir nur unserem Verhalten und unseren bisher befolgten Grundsätzen treu bleiben. Zu keiner Zeit ist unsere Zeitschrift feil befunden worden; nie hat sie niedrigen Handel getrieben mit ihren Aussprüchen; nie Künstlern schnöde Geldopfer auferlegt; nie Actieninhabern unrechtmäßigen Schaden zugefügt. Man darf stolz sein die Feder geführt zu haben, wenn man sich ihrer gewissenhaft bedient hat und mit dem jedem Gewerbe verträglichen Muthe der Rechtschaffenheit und Offenheit. Rechtschaffenheit ist die erste Bürgerpflicht; in der Republik zumal, denn was sind Gesetze ohne Sittlichkeit! Redlichkeit ist in der Politik wie im Geschäftsverkehr vonnöthen; nicht minder im Reiche der Kunst. Künstler, begreift es wohl: nur in sofern ihr der Republik die kleinlichen Interessen, Neid und Haß und alle niedrigen Regungen und Jämmerlichkeiten zum Opfer bringt, die selbst den größten Künstler herabsetzen, werdet ihr euch des Berufs würdig zeigen, der euch von ihr vorbehalten ist. Wir werden durch unsere Aussprüche, durch Lob und Tadel darin mit gutem Beispiel vorangehen. Jederzeit werden wir nach bester Ueberzeugung reden und nach unserem Dafürhalten das Rechte und Wahre, das Nützliche und Nothwendige aussprechen. Und somit stellen auch wir, gleich der Republik, als Symbol des literarischen Glaubens einen edlen Wahlspruch auf, von dem wir nimmer abstehen werden, in den Worten: Freiheit, Redlichkeit und Aufrichtigkeit!"

Ich habe mich etwas lange bei der Gazette musicale aufhalten müssen, weil in jener Zeit des politischen Taumels, des Freudenrausches auf der einen Seite, der Betrübniß und des Verzagens auf der anderen, sie es war, welche die Kunst den abgewendeten, aufgeregten Gemüthern wieder in's Bewußtsein zurückführte, bei dem plötzlichen Abbrechen alles gemeinsamen Kunstlebens die auseinander gesprengten Künstler wenigstens auf dem Felde der sinnigen Betrachtung noch zusammenhielt, und wirklich jene Kette der Wirksamkeit fortspann, welche für sämmtliche Kunstjünger für so lange Zeit leider zerrissen sein sollte.

Und die schönen Aussichten, die sie eröffnete, die Hoffnungen, die sie aussprach? — Danach fragt nicht: die Antwort ist zu betrübend. Wie hätte die innere Welt bestehen können, das Gemüthsleben sich Geltung verschaffen inmitten dieses Taumels, dieses Volkslebens auf den Straßen, dieses betäubenden, rauschenden Treibens, das sich mit jedem Tage wiederholte. Wie viel weniger erst bei eintretender ernster Wendung der Angelegenheiten, bei wachsenden Wirrnissen, Parteiungen, Wortkämpfen in der Kammer, in den Klubbs, unter freiem Himmel, der blutigen Straßenschlachten nicht zu gedenken, in welche diese Wirren alle endlich verlaufen sollten. Wer hätte da noch Sinn haben können für Kunst und Kunstgenüsse, Erholung und Zeitvertreib? Die Zeit rauschte mit Riesenkraft heran und trieb alle Welt vor sich her; ihr Flügelschlag betäubte, ihr Drängen versetzte den Athem. Umwälzung, Aufruhr, Nationalversammlung, Constitution, Klubbs, Volksaufzüge Tag aus Tag ein. Dafür, wie für Flugblätter und Journale, diese Rückspiegelung des äußeren Lebens, hatte Jedermann Ohr und Auge, aber auch nur dafür, fast ausschließlich. Die höheren Stände wanderten aus, gingen auf Reisen, zogen sich auf ihre Güter zurück; die Reichen schränkten sich ein, die Wohlhabenden verarmten, der Geschäftsverkehr stockte, Noth stellte sich ein und ward mit jedem Tage drückender, das Elend allgemeiner. So war denn für den Kunstbeflissenen jedes Feld der Wirksamkeit verschwunden, jeder Quell des Erwerbs versiegt. Kein Bild zu verkaufen, kein Concert zu veranstalten, kein Unterricht zu geben: mit einem Schlage waren alle bisherigen Verhältnisse aufgehoben und mit ihnen alle Lebensbedingungen; das Leben stockte, die Kunst erstarrte, ihre Jünger erlahmten und die Unbemittelten unter

ihnen, wenn sie nicht auswanderten, mußten wie die Schnecke sich in ihr stilles Haus zurückziehen, und mit dem Nothpfennig dem drohenden Elende die Spitze zu bieten suchen, in der Hoffnung auf baldige bessere Zeiten.

August Gathy.

(Fortsetzung folgt.)

Leipziger Musikleben.

Abonnementconcerte. Euterpe.

In dem funfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Abonnementconcert am 8ten, 15ten und 22sten Februar hörten wir die Symphonien Nr. 3 und 2 von Beethoven und Nr. 1 C=Moll von N. W. Gade. Sie wurden, wie immer, vortrefflich executirt. Ouvertüren kamen zur Ausführung im sechzehnten Concert zu Anakreon von Cherubini und Coriolan, im siebzehnten zu Oberon, im funfzehnten eine neue Concertouvertüre von J. Netzer (Manuscript) unter Leitung des Componisten, die nicht ganz ohne Beifall vorüberging. Mußten wir früher den Fleiß des Tonsetzers anerkennen, der sich in vielen Werken versuchte, so konnten wir zugleich nicht umhin, das Verweilen in allzu trivialer Sphäre ihm zum Vorwurf zu machen. Er arbeitete zu schnell, und glaubte ein Kunstwerk geliefert zu haben, wenn er die Forderungen der Form erfüllt hatte. Die in Rede stehende Ouvertüre konnte im Hinblick auf jene Werke wohl am meisten befriedigen. Zwar war der Inhalt auch dieses Werkes kein bedeutender, bei den vielen Anklängen an Fremdes war Mangel an Eigenthümlichkeit der Erfindung bemerkbar, aber sie zeigte doch Fortschritte in wirksamer Orchesterbehandlung, und wirkte nicht ungünstig durch ihren anspruchslosen Charakter. Der Componist muß freilich zu einer höheren Ansicht von der Kunst überhaupt erst gelangen, dadurch sein Talent steigern, und sich über die Sphäre des Gewöhnlichen weiter als bisher erheben, wenn es ihm gelingen soll, tiefer Greifendes zu liefern. Als Solisten traten auf Hr. Hugo Zahn, Mitglied des hiesigen Orchesters, mit dem Concert aus Fis=Moll von Vieuxtemps, Hr. Weißenborn, ebenfalls Orchestermitglied, mit Adagio und Rondo für Fagott von M. v. Weber, endlich Hr. C. Heinemeyer aus Hannover. Alle drei fanden lebhaften, wohlverdienten Beifall. Der Letztgenannte, dem hiesigen Publikum als ausgezeichneter Virtuos durch frühere Vorträge in gutem Andenken, spielte zwei Phantasien eigener Composition für die Flöte, die zweite über Motive aus der Oper „Bäbu" von Marschner, schadete sich indeß durch das zweimalige Auftreten hinter einander und die allzu große Länge beider Compositionen, von denen eine vollkommen ausreichend gewesen wäre. Der treffliche Künstler langweilte. Seine Leistungen als Virtuos aber sind so bedeutend, daß er die Geringfügigkeit seines Instrumentes vergessen macht. Hr. Zahn, ein früherer Schüler unseres Conservatoriums, überraschte durch sehr bedeutende Fortschritte. Er löste seine Aufgabe auf treffliche Weise; eben so wußte Hr. Weißenborn seinem bei dem Publikum weniger beliebten Instrument Geltung zu verschaffen. Das Fach des Sologesanges wurde repräsentirt im funfzehnten Concert durch Hrn. Widemann, welcher zuerst „Constanze! dich wieder zu sehen" aus der Entführung und dann mit Hrn. Behr das einleitende große Duett aus der Vestalin — beide sehr lobenswerth und mit vielem Beifall — vortrug; im sechzehnten Concert durch Hrn. Behr, da Frl. Mayer, welche das Programm nannte, wegen Unwohlsein verhindert war, im siebzehnten durch Frl. Marie Halbreiter aus München. Hr. Behr sang eine Arie von Mozart und noch ungedruckte Lieder von Mendelssohn: „Da lieg ich unter den Bäumen" und Jagdlied, von denen das erstere insbesondere von höherem Werth, die schwermüthige Stimmung, welche den Meister in der letzten Zeit seines Lebens beherrschte, uns zur Anschauung brachte. Frl. Halbreiter ist eine tüchtige, gut geschulte und musikalisch gebildete Sängerin, deren Vortrag frei von Unnatur einen wohlthuenden Eindruck hinterläßt. Minder gut sind bei ihr die Töne vom zweigestrichenen f an, was der Anerkennung ihrer Leistungen schadete. Sie sang zuerst eine Arie aus Titus von Mozart, und sodann eine Arie aus Ernani von Verdi, die erstere mit mehr Beifall als die letztere. Da es diesen Winter das erste Mal war, daß wir eine italienische Arie hörten, so will ich gegen diese Wahl nicht allzu viel einwenden. Noch kam am Schlusse des ersten Theils des siebzehnten Concertes ein Hymnus nach Psalm 67 von J. Otto jun. für Männerstimmen und Orchester componirt vom Musikdir. J. Otto in Dresden unter Leitung des Componisten durch den Pauliner Sänger=Verein, die Soli gesungen von den HH. Widemann, Henri, Behr und Pögner, zur Aufführung. Hr. Musikdir. Otto ist als Componist für Männergesang geschätzt; insbesondere erfreuen sich seine Werke heiteren Charakters großer Beliebtheit. Die hier aufgeführte Composition war ein wirksames Stück zum Gebrauch bei Männergesangsfesten, wo die eigenthümliche Stellung einem großen, sehr gemischten Publikum gegenüber Manches entschuldigt, was strengeren Kunstforderungen gegenüber nicht statthaft erscheint. Unter diesem Gesichtspunkt will ich nicht besonders geltend machen, daß der

Text bei seiner Länge zu monoton ist, daß der Componist, um Mannichfaltigkeit hinein zu bringen, zu Naturschilderungen, welche der Sache ganz äußerlich sind, seine Zuflucht nehmen mußte, eben so wenig, daß in der Fuge am Schluß dem Hergebrachten nur eine Concession gemacht wird, da hier der von uns mehrfach besprochene Fall eintritt, daß dieselbe innerlich gar nicht zur Haltung, zum Styl des Ganzen paßt.

Das sechste Concert des Musikvereins Euterpe, das zweite des diesjährigen Cyklus, wurde eröffnet mit einer etwas alterthümlichen Symphonie von Louis Maurer, der nur am Schlusse einige schwache Beifallszeichen zu spenden versucht wurden. Der Componist hat seine Zeit erfüllt, und es ist etwas die Gegenwart Interessirendes kaum noch von ihm zu erwarten. Zweckmäßiger wäre es gewesen, sollte ein Manuscript vorgeführt werden, das Werk eines jüngeren Autors zu wählen. Herr Paul Dentler, ein früherer Schüler unseres Conservatoriums, spielte hierauf ein Capriccio eigener Composition, Lied ohne Worte von Mendelssohn und Etüde von C. Mayer, so wie im zweiten Theile Weber's Concertstück. Er zeigte sich als ein gut geschulter, musikalisch gebildeter Spieler mit Fertigkeit; sein Vortrag war lobenswerth und fand beifällige Anerkennung. Eine bei einem ersten Auftreten nicht zu beseitigende Befangenheit hatte einige Unsicherheit und Mattheit des Anschlages zur Folge, Mängel, die sich in Zukunft verlieren werden. Der zweite Theil wurde mit Berlioz' Bearbeitung der Weber'schen Aufforderung zum Tanz eröffnet. Frl. Würst sang eine Arie aus Linda von Chamounix, „der schlimme Weg" von L. Ehlert und „Aufenthalt" von Fr. Schubert. Sie gab sich Mühe; die Intonation war sicherer, als gewöhnlich, der Vortrag weniger outrirt. Zum Schluß kam die Ouvertüre zur Vestalin zur Aufführung.

Fr. Br.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Violine mit Pianoforte.

B. Magnien, Op. 46. Fantaisie pour le Violon avec accompagnement de Piano. Paris, Richault, (Hofmeister). 7 Fr. 50 Cts.

— — —, Op. 47. Quatre mélodies (le charme, le regret, la legéreté, la mélancolie) pour Piano et Violon. Ebend. 9 Fr.

Wir haben das erste Mal Werke dieses Tonsetzers vor uns, obgleich seine Opuszahl schon weit vorgerückt ist. Gründe zu einer lebhafteren Empfehlung vermochten wir nicht zu entdecken; der Componist gehört unter die große Menge der belgischen und französischen Violinspieler, die Alle Gleiches leistend, in ihrer Anspruchslosigkeit keinem ihrer Brüder auf die Zehen treten. Die Phantasie Op 46 besteht aus einer Einleitung, der ein Thema mit Variationen folgt, dann beginnt ein Intermezzo, das einen der bekannten und beliebten Schlüsse hinter sich herzieht. „Ist Alles schon dagewesen" läßt Gutzkow seinen Ben Akiba sagen, und in der That wäre dieses Dictum in den meisten Fällen auch in der Musik die beste und treffendste Kritik. Op. 47 (vier Melodien) ist gelungener, und bietet doch etwas mehr als nur abgenutzte Phrasen. Die technische Behandlung der Violinstimme ist nicht zu tadeln. Schwierigkeiten sind trotz der vielen schwarzen Noten nicht vorhanden, wenigstens nicht für den, der mit Ernst einige Beriot'sche Stücke studirte.

Für Violoncell mit Pianoforte.

Barrault de Saint-André, Consolations, trois Chants pour Piano et Violoncello (ou Violon). Paris, Richault, (Hofmeister). 3 Hefte, jedes 6 Fr.

Empfehlenswerthe Salonstücke. Die Violoncellstimme ist ihrem Charakter gemäß behandelt, und bietet deshalb eine sichere Wirkung; sie schreitet nicht aus den Grenzen des Gesanges, auch strebt sie nicht nach jener schwindelerregenden Höhe, die beim Cello häufig an das Miauen der Katzen von den Dächern erinnert.

D. Krug, Op. 31. Drei leichte Duetten für Pianoforte und Violoncell (oder Violine). Nr. 1, $\frac{7}{12}$ Thlr. Nr. 2, $\frac{1}{2}$ Thlr. Nr. 3, $\frac{7}{12}$ Thlr. Hamburg, Jowien.

Siehe Nr. 17, S. 92.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Zschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 20. Den 8. März 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Aus London (Schluß). — Franz Anton Habeneck. — Kleine Zeitung.

Aus London.

(Schluß.)

Jullien's Promenadeconcerte waren jeden Abend überfüllt, an's Promeniren war gar nicht zu denken. Die Aufführung eines Arrangement der französischen Nationallieder für Orchester wurde vom Hofmarschall (Lord Chamberlayn) wegen aufregender Tendenz untersagt. Dagegen gab Jullien „God save the Queen" mit Beihülfe aller möglichen und bisher unbekannten lärmenden und donnernden Instrumente. Dieses wurde allabendlich vom Publikum stürmisch mitgesungen, natürlich wie hier gebräuchlich: aufrecht stehend und entblößten Hauptes. Am ersten Abend der Aufführung war ein drittes „Encore", welches in der freudigen Aufregung zu Faustschlägen verleitete, wobei noch allen Fremden, die unglücklicherweise den Hut aufbehalten hatten, dieser bis auf's Kinn herab gestülpt wurde. Die Damen schrien laut auf in ihrer Herzensangst, endlich wurde die Polizei gerufen, welche der Sache mit der ihr eigenen Höflichkeit und dem herrlichen Principe der Verhütung des Zankens auf's Baldigste ein Ende machte, worauf dann alles ruhig weiterging. Gegenwärtig bereist Jullien die Provinzen. Zu seinen Aufführungen hat er Frau Anna Hillon und einen deutschen Bassisten, Hrn. Löven, engagirt. Der Succeß, der ihn überall begleitet, beweist wie allgemein die Theilnahme für ihn ist.

Im Drurylanetheater spielen jetzt Dejan's (früher Franconi's) Pferde mit großem Beifall.

Der Hornvirtuos Vivier, welcher sich schon vor einigen Jahren in London hören ließ und durchaus Fiasko machte, hat kürzlich wieder viel Geschrei über sich erheben lassen. Bereits damals betrachteten wir seinen Haupteffect, nämlich die natürlich zusammenklingenden Töne des Hornes als Harmonie zu gebrauchen und eine Melodie dazu durch's Horn zu singen, als einen musikalischen Spaß, der wohl in einer Salonsoirée am Platze sei, zum öffentlichen Vortrage jedoch höchstens auf einem Jahrmarkt geduldet werden könne. Daß selbst der gelehrte Fétis einen langen Brief über die Unbegreiflichkeit dieses Wunders an die Revue et Gazette musicale richtete, beweist uns doch nur, daß derselbe nicht wie wir in dem Falle gewesen, ein ähnliches Wunder schon vor Jahren in einem Dorfe bei Hannover von einem böhmischen Bergmanne zu hören, welcher es den Bauern zum Spaße vormachte. Das Mirakel ist übrigens jedem Hornisten bekannt. Der Klang ist komisch und hat etwas undeutlich Jammerndes, das nur zum Lachen reizt. Lieder von Schubert auf diese Weise vorzutragen, darf nicht ungerügt bleiben, zumal da Vivier als tüchtiger Musiker und Violinspieler, wie er ist, leicht die Abgeschmacktheit solchen Beginnens einsehen sollte. Als lustiger, witziger Gesellschafter ist Vivier der Liebling aller Litterati in Paris, und seine Laune als das bewährteste Mittel gegen Hypochondrie und Langeweile berühmt.

Am 15ten December wurde in Exeterhall Mendelssohn's Elias aufgeführt. Der Ertrag dieses Concertes war zur Stiftung von Freistellen auf dem Leip-

ziger Conservatorium, unter dem Namen „Mendelssohn's-Stiftung", bestimmt. Alles ward aufgeboten, dieser Aufführung den künstlerischen Werth zu geben, den die ganz besonders exaltirenden Umstände der Gelegenheit erforderten. Benedict dirigirte, Orchester und Chor bestanden aus über 600 Mitgliedern. Die Ausführung war ausgezeichnet. Jenny Lind (welche unentgeltlich sang) feierte dabei einen größeren Triumph als je auf der Bühne; sie fühlte die Musik und sang, ohne eine Note zu ändern, mit wahrer künstlerischer Weihe. Ueberhaupt that ein Jeder sein Bestes: eine so vollkommene Ausführung des Elias war noch nicht hier gehört worden. —

Ein Mr. Stammers hat es, den Zeitgeist wohl erwägend, unternommen, jede Mittwoch Concert in Exeterhall zu geben, zu welchem der Eintrittspreis so gering ist, daß alle Klassen des Volkes daran Theil nehmen können. Ein kleines, aber wohleingeübtes Orchester unter der Leitung Willy's, eines tüchtigen Violinspielers, spielt Ouvertüren und begleitet; beliebte englische Sänger singen Balladen und Ensemblestücke. Thalberg spielt sehr oft und mit größtem Beifall, eben so die junge Pianistin Kate Loder. Jetzt hat man angefangen, jeden Abend eine Auswahl von Opernstücken zu geben. Barnett's liebliche Musik der Mountain Sylph kam daran, und hoffentlich wird bald auch von Macfarren's Don Quixote Etwas zu Gehör kommen. Bei dem Unternehmen stellt sich heraus, daß das Volk Sinn für Besseres hat; Unzählige, welche vorher nie daran dachten in ein Concert zu gehen, finden sich ein und benutzen die gebotene Gelegenheit, da die Mittel, sie zu erlangen, nicht über ihre Kräfte gestellt sind.

Im November brannte das Adelphitheater zu Glasgow ab. Sonderbarer Zufall war es, daß man in der Probe des Stückes: „das brennende Schiff", als eben der Capitain Murdoch seine Matrosen wegen des feuergefährlichen Rauchens auszankt, zur selben Zeit die Flammen auf der Gallerie in Wirklichkeit ausbrechen sah. Der Verlust beträgt 10,000 Pf. Sterl.

Jenny Lind gab ein Concert für Lumley's Orchester, welches reiche Früchte brachte, und wird jetzt auch für Balfe ein Concert geben. Durch ihre unentgeltlichen Leistungen für die Hospitale in Manchester, Liverpool 2c. hat sie sich einen unvertilgbaren Ruf der Wohlthätigkeit erworben.

Als die Lumley'sche Operngesellschaft per Dampfschiff von Dublin kam, bewog das schöne Wetter und eine fröhliche Laune einige der ersten Musiker, ihre Instrumente herauszuholen. Hermann und Nadoud (Violinen), Piatti, Steglich, Lavigne (Oboe) 2c. spielten einen Tanz auf. Jenny Lind ergriff Einen nach dem Andern, selbst den Kammerdiener von Balfe, und Alle tanzten wie von der Tarantel gestochen bunt durch einander, ohne Rücksicht auf Stand, Vermögen oder Künstlerrang.

Ferdinand Präger.

Franz Anton Habeneck.

Nekrolog.

Habeneck, der älteste von drei Brüdern, war 1781 zu Mezieres geboren, wo sein Vater, ein Deutscher aus der Gegend von Mannheim, der in früher Jugend nach Frankreich gekommen, um in Militairdienste zu treten und später auch wirklich als Fagottist eintrat, in Garnison lag. Seine bedeutenden musikalischen Anlagen kamen schon früh zum Vorschein, er spielte im zehnten Jahre öffentlich Violinconcerte, und versuchte sich in der Composition noch ehe er darin Unterricht erhalten hatte. Doch machte die beschränkte Lage seiner Eltern, daß er erst im December 1801 die Reise nach Paris antreten konnte, zu welcher Musikliebhaber riethen, und deren Kosten er mit dem Ertrage eines Concerts bestreiten mußte, der eben ausreichte. Er erhielt eine Freistelle im Conservatoire, wo sich Baillot seiner annahm, trug 1804 den ersten Preis davon, und erwarb sich durch seine ungewöhnliche Fertigkeit vom Blatte zu spielen eine gewisse Berühmtheit. Durch Baillot's Verwendung bei der Kaiserin, die ihm einen Jahrgehalt von zwölfhundert Franken aussetzte, ward es ihm möglich in Paris zu bleiben und durch öfteres öffentliches Auftreten sich bekannt zu machen. Besonders erregte er Aufsehen durch seinen Vortrag der bis dahin in Paris unbekannten Beethoven'schen Quartette. 1816 endlich erhielt er eine Anstellung in der Königl. Kapelle und in der großen Oper; 1818 ward er Solospieler, 1820 zweiter Kapellmeister und 1821 Director der großen Oper, deren Oberleitung er drei Jahre darauf abgeben mußte, um als erster Kapellmeister einzutreten. 1831 erhielt er die Oberaufsicht über die sämmtlichen Studien des Conservatoire, neben welcher er seine Professur der Violine beibehielt, und später ward ihm auch die Leitung der Kammermusik des Königs übertragen. Nach dem unglücklichen Armbruch, den er bekanntlich vor einigen Jahren durch einen Fall auf der Orchestertreppe erlitt, und einem Schlagfluß, den er überstand, der aber seine Kraft brach, legte er sein Kapellmeisteramt an der großen Oper nieder, und zog sich vor zwei Jahren auch von der Direction der Conservatoireconcerte zurück, die seinem Nachfolger an der

großen Oper, Girard, übertragen wurde. Seit jenem Unfall hatte seine Gesundheit zusehends abgenommen, und der sonst so rüstige Mann klagte oft selbst über Abnahme seiner Geisteskräfte. Seine praktische Wirksamkeit hörte ganz auf, und er beschäftigte sich nur noch mit den Angelegenheiten der Concertgesellschaft, der er als Vicepräses vorstand. So war denn sein Tod *) ein Gegenstand allgemeiner Theilnahme und für die Künstlerwelt ein betrübendes Ereigniß, ohne ein Verlust zu sein für die Kunst, der er schon abgestorben war. Er hinterläßt eine Wittwe und zwei Töchter, deren eine an einen hiesigen Künstler verheirathet ist.

Habeneck war es, der deutsche Instrumentalmusik in Frankreich heimisch machte und Beethoven hier einführte. Schon früh trachtete er den Musikzustand in Paris zu verbessern, wobei er freilich auf große Hindernisse stieß, und suchte zu diesem Zwecke auch Carl Maria v. Weber zur Aufführung einer Oper zu gewinnen, was ihm nicht gelang. Wie seine ersten Versuche, Beethoven'sche Symphonien in den Concerts spirituels aufzuführen, an der damals noch gänzlichen Unbekanntschaft der Pariser Musiker mit diesen Tonwerken scheiterten, ist bekannt. Bei einer Probe der zweiten Symphonie (D-Dur), in der es bei solcher Unkenntniß denn auch bunt genug hergehen mochte, rief der berühmte Kreutzer ihm plötzlich zu: „Aber, um des Himmels willen, lieber Freund, wollen Sie uns doch mit solch' barbarischem Machwerk verschonen!" und rannte, sich die Ohren verstopfend, eiligst zum Saale hinaus. Hiernach kann man sich denken, mit wie großen Schwierigkeiten der Mann zu kämpfen hatte. Wenn so Musiker ersten Ranges urtheilten, was war da von Ungebildeten zu erwarten! Erst mehrere Jahre später, als er die Oberleitung der Oper abgegeben hatte, konnte Habeneck bei größerer Muße seinen Plan wieder aufnehmen, und die kleinen Vereine williger Jünger bei sich versammeln, aus der es durch unermüdlichen Fleiß und größte Beharrlichkeit ihm gelang, den Kern der nachmaligen so berühmt gewordenen Concertgesellschaft zu bilden. Im Jahre 1827 hielt diese ihre ersten öffentlichen Sitzungen. Von ihren Leistungen hier zu reden, wäre überflüssig.

Paris. Aug. Gathy.

*) Siehe Nr. 18, S. 96.

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein.

Versammlung am 12ten Februar.

Vorsitzender: Fr. Brendel.

Der Vorsitzende macht Mittheilungen über den Stettiner Zweigverein, indem er dessen nun gedruckte Statuten und einen Artikel aus der „norddeutschen Zeitung", in welcher man angefangen hat musikalische Angelegenheiten zu besprechen, verliest, desgleichen die bereits in dies. Bl. mitgetheilten Programms von Versammlungsabenden, die eine höchst rühmliche Thätigkeit darlegten. Briefe von Kapellmstr. Klaus in Ballenstädt und H. Gödecke in Detmold benachrichtigen die Versammlung, daß ersterer an seinem Orte für jetzt nichts zu unternehmen vermag, für seine Person aber dem Leipziger Vereine beitritt; letzterer verspricht am geeigneten Zeitpunkte das Seinige zur Gründung eines Zweigvereins zu thun. Ein Brief aus Berlin von Fl. Geyer, dem Vorsitzenden des Berliner Tonkünstler-Vereins, behandelte die vor Kurzem angeregte Verbindung des Leipziger und Berliner Vereins.

Da ein Mitglied, welches einen Vortrag zugesagt hatte, nicht erschienen war, brachte der Vorsitzende einige §§. der Statuten zur Sprache, hinsichtlich deren er eine Aenderung wünschte; zuerst §.35, die Geldbeiträge der auswärtigen Mitglieder betreffend, er wollte, daß eine Erleichterung darin eintreten möge. Die Majorität war aber entschieden dagegen, da die auswärtigen Mitglieder, obschon nicht persönlich theilnehmend, wenigstens das Recht haben, sich an allen Angelegenheiten des Vereins wie die hier Anwesenden schriftlich zu betheiligen, und ihre Ansicht geltend zu machen.

Der Vorsitzende brachte weiter die diesjährige Hauptversammlung in Anregung. Man sprach sich dahin aus, daß ein definitiver Beschluß jetzt nicht gefaßt werden könne, sondern erst die Ansicht der Zweigvereine gehört werden müsse. Brendel stimmt dem bei, findet aber in der Organisation der Vereine einen wichtigen Stoff für eine nächste Versammlung und Grund für eine solche. Hinsichtlich der Dauer der Versammlung findet man drei Tage zu viel, und meint, es bei der früheren Ordnung, zwei Tage, lassen zu müssen.

Der Vorsitzende schlug hierauf der Versammlung die Feier des Stiftungstages vor, was allgemein angenommen wurde, und brachte endlich noch mehrere Vereinsangelegenheiten zur Sprache.

Den §. des Vereinsprogramms betreffend: Beseitigung der bei dem Unterricht im Pianofortespiel gebrauchten, sowohl den Forderungen der Kunst nicht genügenden, als auch den Unterrichtszwecken nicht entsprechenden Compositionen, so wurde dieses Mal die Commission gewählt, deren Ernennung bei der vorausgegangenen Sitzung beschlossen wurde: Dörffel, Wenzel, Riccius, Leonhard und Schellenberg. Zum Schluß Eröffnung der Stimmzettel und Aufnahme neuer Mitglieder.

H. Schellenberg, Schriftführer.

Stettin. Die Elite unserer musikalischen Welt wurde vor dem 15ten Februar durch die Anzeige eines hiesigen Localblattes auf ein „Monstre-Concert und großartiges Arrangement", als auf etwas ganz Außerordentliches, hier noch nie Dagewesenes dringend aufmerksam gemacht und einer so vielversprechenden Einladung zu folgen, hielten wir für unsere Pflicht. Bei Ansicht des Concertzettels wurden unsere Erwartungen noch bedeutend gesteigert, denn auf demselben befanden sich allein sechs mit Kreuz-Monumenten versehene Piècen, darunter eine für Doppel-Orchester, und unten die Anmerkung: „die mit einem Kreuz bezeichneten Piècen sind Manuscripte vom Concertgeber, Hrn. C. F. Müller, Kapellmeister und Componisten ꝛc. Wir wollen diesen Manuscripten, als dem eigentlich „ganz Außerordentlichen", für diesmal einzig und allein unsere ungetheilte Aufmerksamkeit zuwenden. — In den Schützenhaussaal eingetreten, musterten wir zunächst die Besetzung des Orchesters. Bei dem Streichquartett (7 erste Violinen, 4 zweite, eine Viola, 2 Contrabässe, 3 Cellis) hatten sich meist Dilettanten betheiligt. Außer den gewöhnlichen Blaseinstrumenten sind noch besonders hervorzuheben, eine Baß-Tuba und die große Trommel nebst Ruthe, weil namentlich letzterer eine Hauptrolle zuertheilt war.

Die Ouvertüre begann. Weich' friedliche, harmlose Klänge! wohlthuend an weiland Ehren-Kotzeinch und Consorten erinnernd, weit entfernt die Gemüther aufzuregen, und in sofern verdienstlich in dieser gewitterschwangeren Zeit. Das folgende Manuscript brachte dafür etwas Außerordentliches: einen Chorgesang mit Orchester zu einem patriotischen Liede „Prussia" mit fünf Strophen. Die erste lautet:

Prussia! Prussia! Prussia!
Dem König Heil, dem Herrn!
Dem unverhüllte Wahrheit gilt!
Den Recht erfüllt, der Drangsal stillt!
Ihm dreimal Hoch, dem Herrn!

Die Instrumental-Einleitung beginnt *ff*:

Göttlich! ganz Beethoven'sch — drauf folgt:

Das übertrifft freilich den Eingang des Schlußsatzes in der C-Moll Symphonie. Aber was seh' ich? Eine Reihe Männer stehen auf der Tonbühne aufgepflanzt, strengen sich sichtbarlichst an mit Mundöffnen und — „man hört keinen Text?" Nein! in Wahrheit keinen Ton, weil die gewaltig erschütterten Därme und das Blech nebst Baß-Tuba stärker sind, als die Lungen der singen-wollenden Herren. Noch ein Festgesang der Art, Deutschlands Völkern gewidmet, folgte, und zugleich: allgemeine Heiterkeit. Den Schluß des ersten Theils bildete ein „großer Instrumentalsatz für Orchester und Cavallerie-Musik", La gloire benannt, ein formloses Gewühl von Tönen, gepfeffert mit Trompeten-Fanfaren, wie sie alle Welt kennt, unstreitig eine beneidenswerthe Errungenschaft der Müller'schen Muse. Wie schmachtete das Publikum und wir alter Contrapunktist mit, nach einem Strauß'schen Walzer, als einen Aufhelf in diesen Musiknöthen!

Nun noch ein Männerquartett ohne Begleitung, doch brachte es keine außerordentliche Ueberraschung. Jetzt aber folgte: eine „türkische National-Musik, componirt im veredelten Styl für großes Orchester", mit einem unablässigen Ruthenpeitschen zu den Schlägen der großen Trommel. Dieses sollte die türkische Nationalität charakterisiren, in Wirklichkeit erinnerte es aber an die musikalische Begleitung tanzender Affen, deren Eine, große Art (die des Waldmenschen), der Dirigent vorzustellen ganz geeignet erschien, indem er mit gespreitzten Armen, hin und her rennend vor dem Orchester, sein formloses Machwerk erst noch formen zu wollen sich bestrebte.

Das Publikum, sichtbar ergriffen von diesem „ganz Außerordentlichen", suchte nach und nach zu entfliehen. Wir harrten aber treulich aus bis an's Ende, das gekrönt wurde mit dem „Finale aus dem zweiten Acte der Oper: die Maskerade, von C. F. Müller für Doppel-Orchester". Außer der großen Trommel ohne Ruthe, die den übrigen Instrumenten gegenüber obligat gerührt wurde, war kein Doppel-Orchester zu bemerken, und schon dieser Theil der Müller'schen „Maskerade" konnte füglich, wie der ganze Musikabend, für eine ganz ausgeführte gelten, denn außer dem schallenden Gelächter einiger Musikkenner und den tiefen, tiefen Bücklingen des Concertgebers blieb nichts im Saale zurück. —

Noch theilt Ref. eine hierher bezügliche Stelle aus einem Bericht aus einem Stettiner Localblatt mit: „Die wirklich trostlose Erscheinung des großen Harfen-Virtuosen Elwart fiel total durch. Nicht nur Zusammenhang, Einheit, Tact fehlten dem Vortrage, sondern auch kein Gedanke, keine Figur gelang. Die Pianissimos verschwammen in Nichts und beim Forte trat ein schnarrender Mißton ein, der einen Fehler im Instrument zu verrathen schien. Ein Pendant zum humoristischen Vorleser Käseberg. Wir können, wenn wir noch des Concertes à la Turc von Hrn. Müller im Schützensaale gedenken, uns kaum der Anwandlung von Laune erwehren, wenn wir bedenken, was für musikalischen Ungenüssen das Publikum hier ausgesetzt wird. Möchte das gestrige Harfenspiel der Schwanengesang solcher Brandschatzung von musikalischem Gehör und Geschmack sein." Die Redaction dieses Blattes, dieselbe, welche zu dem Concert eingeladen hatte, entschuldigte sich mit folgenden Worten: „Die Redaction hat dabei immer den schwersten Stand. Auch der Hr. Elwart war durch hiesige Männer von Fach auf's wärmste empfohlen, so daß wir unmöglich erwarten konnten, ein solcher Virtuose! werde im Theater eine alte Kneipen-Melodie für einen von ihm componirten Lieblingsmarsch des Großsultans ausgeben; mag das etwas für einen Großsultan sein, für uns ist es nichts. — Nicht anders war's mit Hrn. Müller's Concert, großartige Vorbereitungen, 20 Sgr. Entrée, Dilettanten über Dilettanten — und das Alles nur um die zahlreichen Zuhörer mitten im Concert davon zu jagen."

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Dreißigster Band. **№ 21.** Den 12. März 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber den Contrabaß und dessen Behandlung,

nebst einem Hinblick auf die Symphonieen von Beethoven.

(Schluß.)

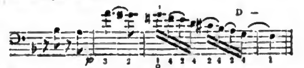
Symphonie Nr. 9. (D-Moll).

Auch in dieser letzten, größten, anstrengendsten und auch mechanisch schwersten Symphonie hat Beethoven mit wenigen Ausnahmen den Töne-Umfang des Contrabasses bei seiner Benutzung eingehalten. Die Menuett ist die einzige Nummer, wo er hinsichtlich des Themas nicht so verfuhr, aber die dort nöthige Umänderung liegt so auf flacher Hand, daß man darüber keine Worte zu verlieren braucht. — Ich will nun, wie ich dies auch bei den anderen Symphonieen gethan habe, die Nummern einzeln durchgehen und die darin vorkommenden technischen Schwierigkeiten näher beleuchten, muß aber gleich vornherein bemerken, daß alle Hauptbemerkungen, welche ich im Eingang zu den Symphonieen machte, auf diese hier ganz besonders zu beziehen sind. — Erstes Allegro, ma non troppo, un poco maestoso. Dieses Allegro fordert gleich zu sehr vielen Bemerkungen hinsichtlich der Bogenführung, der vorkommenden Sprünge und der Lagenbenutzung auf; ich will mich nur auf das Nothwendigste beschränken, um nicht zu weitläufig zu werden. Das Erste sind die punktirten Noten, die sehr oft vorkommen und deren richtige Aushaltung man dem Contrabassisten nicht genug empfehlen kann, denn er würde bei der Nichtbeachtung meiner Vorschrift eine Lahmheit in die Ausführung bringen, welche dem Effecte sehr großen Eintrag thut. Das Nämliche gilt bei den öfters erscheinenden synkopirten Noten. Gleich der erste Eintritt des Contrabasses im *ff* (nach der *pp* in den Baß gelegten Antwort auf die vorhergegangenen zwei Fragen der Violinen, bei welcher namentlich das Zweiunddreißigtheil des Auftactes sehr scharf und nicht schleppend genommen werden muß) kann die Richtschnur für alle übrigen derartigen Stellen abgeben; er lautet:

Man sieht, wie genau und deutlich Beethoven das alles bezeichnete, um seine Intention recht klar auszudrücken; es ist daher auch nöthig, ihr Folge zu geben, wobei ich bemerke, daß, wo es paßt, für das Zweiunddreißigtheil nach einem Doppelpunkt der Herstrich bei dem Contrabaß manchmal vortheilhaft angewendet werden kann. Die drei letzten Achtel mit Punkt, welche noch einige Mal erscheinen, muß der Contrabassist mit gleicher Stärke des Tones wohl aushalten, und nur den kleinen, durch die Sechzehntheilpause vorgeschriebenen Absatz einhalten. — In Bezug auf das scharfe Spiel will ich nur eine Hauptstelle erwähnen; es ist diese:



Hier muß nun der Contrabassist in seinem wahren Elemente sein; er muß durch seine Energie, Haltung und messerscharfes Herausheben der gestoßenen Noten, wahrhaft imponiren und seiner Stimme Geltung verschaffen. — Von den vorkommenden außerordentlichen Sprüngen will ich nur zweier gedenken, da sie besonders wichtig sind. Der erste:
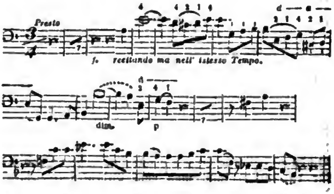


ist deshalb wichtig, weil bei ihm in dem zweiten Haupttacte der Contrabaß eine selbstständige Stimme hat und nicht durch das Cello unterstützt wird; er muß ihn daher tüchtig üben, und namentlich das hohe as recht fest zu bekommen suchen. — Der zweite ist ein förmliches Solo:

Das Zeichen ♁ gilt dem Daumen, den ich hier ausnahmsweise zur Benutzung empfehle, um diese Stelle solid und ferm zur Ausführung zu bringen, was mir bei einem anderen Fingersatze kaum möglich scheint. Freilich muß der Contrabassist bei Zurücksetzung der ganzen Hand, um das f wieder zu bekommen, schnell und behende sein. Außerordentliche Ursachen rufen außerordentliche Mittel hervor; der Contrabassist muß industriös sein, um den Manen Beethoven's, so viel möglich, zu genügen. — Ehe ich nun zu der Anzeige noch einiger Fingersätze übergehe, setze ich zwei Tacte aus diesem Allegro hierher, bei welchen ich, obgleich die Töne sich alle in dem Bereiche der gewöhnlichen Lage befinden, keinen anderen Rath weiß, als die Schleifung auf je zwei Noten zu reduciren:
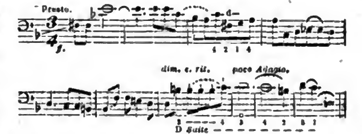


ich beziehe mich auf meine Bemerkung bei Gelegenheit der Menuett in der F-Dur Symphonie. — Im vierten und achten Tacte der in dem Allegro eintretenden B-Dur Vorzeichnung, kurz vor dem Eintritt des oben erwähnten ersten Sprunges, sind zwei kleine Stellen, die ich, zur ruhigeren Haltung der linken Hand beim Staccato, mit der Fingerbezeichnung hierher setze: so auch bei der später, kurz nach den Zweiunddreißigtheilen, eintretenden Stelle: . — Das letzte, dessen ich bei dem ersten Allegro gedenke, ist das gegen den Schluß hin eintretende, sich bis zum forte steigernde *pp* im Basse, das man namentlich im Anfang, damit die leere Saite der Gleichheit im Tone nicht Eintrag thut, auf der A-Saite spielen muß: . — **Molto vivace.** Neben der Empfehlung des scharfen, mit der unteren Hälfte zu brauchenden Bogens, für die oft vorkommenden Staccatos im piano (den der Contrabassist sehr vortheilhaft für die Sache zum springenden steigern kann, wobei er durch sehr festes Halten desselben unterstützt wird) erwähne ich besonders das Thema, welches sehr oft im forte und piano dem Basse zugetheilt ist. Im Allgemeinen möchte ich in Bezug darauf zu folgendem Bogenstriche rathen, weil ohne ihm das Achtel leicht im Vortrage steif wird: Die zwei ersten Noten werden mit einem Herstrich, und dann das letzte Viertel mit dem Hinstriche genommen, wobei man aber doppelt darauf sehen muß, daß der Hauptdruck auf dem schweren Tacttheil nicht vergessen wird, und die Achtelnote gehörig scharf bleibt. Ferner muß diesem Thema (selbst im *pp*, wie es öfter zu Anfang und in der Mitte der anhaltenden Staccato-Stellen im Basse erscheint) stets eine größere Bedeutung gegeben werden. Man soll es stark spielen, aber mehr hervorheben, betonen, was sich recht gut ausführen läßt. Diese Bemerkung geht namentlich auf die zweite größere Staccato-Stelle im Basse, wo der Contrabaß in deren Mitte, ohne das Cello, das Thema in b anzuzeigen hat. — Bei dem salto mortale, am Anfang des presto und am Schlusse der ganzen Nummer, kann ich nichts bemerken und zur Erleichterung empfehlen; ihn muß eben Jeder auszuführen suchen wie er kann. — Sowohl das cres. in dem zweiten Theile der D-Dur Vorzeichnung, als auch das spätere im dritten Theile, muß der Contrabassist sehr hervorheben; er kann dabei um so mehr eine sehr bevorzugte Seite seines Instruments geltend machen, da er breite Noten vor sich hat und seinen Bogen in voller Ausdehnung gebrauchen kann. — Bei dem **Adagio**, welches ohne alle Schwierigkeit ist, empfehle ich nur hinsichtlich des pizz. die von
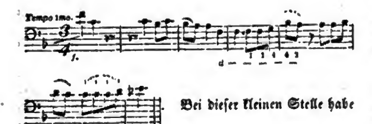
mir schon öfters vorgeschlagene Benutzung des Zeig- und Mittelfingers der linken Hand. — Ich gehe nun zu einer Hauptstelle in der neunten Symphonie, zu dem als förmliches Recitativ behandelten, in verschiedenen Absätzen erscheinenden Baßsolo über. Obgleich Beethoven nach der Bezeichnung dasselbe Tempo (ma l'istesso Tempo) beibehalten wissen will, so hat er doch auch das Wort recitando hingeschrieben; dieses Wort beweist nun zur Genüge, daß es nach seiner Intention frei, ohne zu steife Einhaltung des Zeitmaßes, mit einem Worte, sprechend und in der Art, wie ein Gesang-Recitativ vorgetragen werden soll. — Ich habe die neunte Symphonie in Paris, London und an mehreren Orten in Deutschland gehört, wo vorzügliche Orchester existiren, muß aber frei gestehen, daß die Ausführung dieses Baßrecitativs ohne besonderen Eindruck an mir vorüberging und mir nicht genügte, und zwar mit aus dem Grunde, weil es in gewöhnlichem, steifem, festgebanntem Tacte vorgetragen wurde. Und dennoch halte ich eine frische, freie, ungezwungene Ausführung, ohne Steifheit, recht gut für möglich, welche dann gewiß auch ihren besseren Effect nicht verfehlen wird. — Aber was muß geschehen, um diese Aufgabe zu lösen? — Die Bassisten, namentlich die Contrabassisten, müssen zusammentreten und müssen dieses für sie genugsam wichtige Solo förmlich studiren; sie müssen sich, im Einverständniß mit dem Dirigenten, über den Tact, über das manchmal im Charakter der Stellen liegende Beeilen oder Zurückhalten desselben, über Bogenstrich, Fingersatz, Saitenwechsel rc. verständigen, — und sie werden gewiß ein günstiges Resultat erzielen, ein Resultat, das die gewöhnliche steife und trockene Behandlung dieser schönen, effectvollen Stelle der neunten Symphonie weit hinter sich läßt. Und warum sollte auch eine derartige Ausführung nicht möglich sein? — Geigen uns doch die Violinisten des Pariser Conservatoire dutzendweise die schwere, in den Bereich des Virtuosen gehörende, Cadenz in dem Beethoven'schen Septett mit einer Freiheit im Vortrage, mit einem Ausdruck und Schwunge vor, welche wahrhaft erstaunenswerth sind. Darum zusammengetreten, geübt und den Fingerzeigen eines guten Vorspielers ohne Eifersucht Folge geleistet, und die Sache wird sich bestens gestalten. — Ich kann nun über den Vortrag des Recitativs hier nichts weiter bemerken; dazu gehört, wie schon bemerkt, persönliche Verständigung. Aber ich will, hinsichtlich des Fingersatzes, Bogens rc. einige Vorschläge machen, die, hoff' ich, als gut anerkannt werden. Vorerst erwähne ich im Allgemeinen hinsichtlich des Bogens, daß derselbe, nach meiner Ansicht, nicht breit und drückend geführt werden darf. Wer ausdrucksvoll sprechen will, dem darf die Zunge nicht lahm sein! er muß sie frei bewegen können. Ferner hat Beethoven in diesen Recitativ-Stellen viele Tacte ganz ohne Bogenbezeichnung gelassen, und dies gerade giebt mir den Beweis, daß er es dem Vortragenden überlassen wissen wollte, welche Striche er am zweckmäßigsten für den Ausdruck halten würde. Der intelligente Contrabassist nimmt gar manchmal, in Rücksicht auf sein Instrument, zwei bis drei gestoßene Noten mit **einem** Bogenstrich, zum großen Vortheil für den Vortrag. Dies Letztere muß nun namentlich, nach meinem Dafürhalten, zuweilen hier angewendet werden. — Ich will nun alle fünf Recitativ-Sätze hierher schreiben, und die nöthigen Bemerkungen dabei machen:



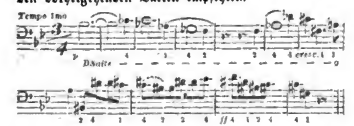
Bei diesem ersten Satze hat Beethoven die Striche ziemlich genau bezeichnet. Die weiter von mir vorgeschlagenen habe ich mit Punkten bezeichnet. Der Fingersatz im vierten Tacte ist nothwendig, um die leeren Saiten zu vermeiden, welche die Gleichheit stören. —
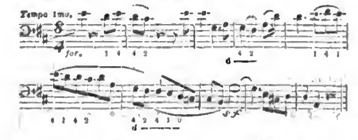


Bei dieser zweiten Stelle habe ich nur die Zusammenziehung der zwei ersten Noten im dritten und sechsten Tacte zur Vermeidung der steifen Ausführung zu empfehlen. Die Benutzung der D-Saite in den letzten vier Tacten ist sehr anzurathen, weil dadurch der Schluß weicher und tönender wird; nur mache ich aufmerksam, bei dergleichen Stellen die Finger der linken Hand sehr fest aufzusetzen. —



Bei dieser kleinen Stelle habe ich nur die Schleifung der zwei ersten Noten im dritt- und zweitletzten Tacte zu empfehlen. Das gebundene Staccato im vorletzten Tacte wird hier an seinem Platze sein, um die Töne weicher bei dem dim. zu machen; dasselbe möchte ich selbst auch in den beiden vorhergehenden Tacten empfehlen.
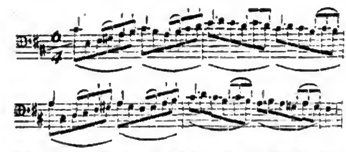


Hier ist nun von Beethoven selbst so gut für den effectvollen Bogenstrich gesorgt, daß ich nur die kleine Bindung zwischen cis - his anrathe. Die D-Saite für das piano kann man ohne Bedenken empfehlen, da es so egaler im Tone wird und runder. —



Auch bei diesem fünften und letzten Satze habe ich nur die neuen Bindungen im zweiten und vierten Tacte vorzuschlagen, wovon wenigstens die erste mit einer vorher von Beethoven selbst angezeigten harmonirt.— Allegro assai in D. Ich bemerke hier gleich von vorn, daß es gut und effectvoll in Hinsicht auf den egalen Ton ist, wenn man bis zu der Stelle, wo das Cello allein das Thema aufnimmt, nur die D-Saite benutzt (die A-Saite ist nur mit zwei Tönen bedacht); später ist freilich auch die G-Saite nothwendig. Bei den, kurz vor dem Eintritt des kleinen Presto in D-Moll vorkommenden Octaven- und Nonen-Sprüngen, mit dem hohen g und a, muß der Contrabassist durchaus zu den tiefen Tönen die A-Saite benutzen. — Wo später das Thema im pizz. eintritt, wird die Befolgung meines früher gegebenen Rathes, hinsichtlich der Benutzung der zwei ersten Finger der rechten Hand, sehr zu statten kommen. — An dem Schlusse dieses Allegro wird der Contrabassist gut thun, die Stelle in Sechzehntheilen, bei der reinen Unmöglichkeit ihrer guten Ausführung, zu vereinfachen; etwa so: , womit er noch genug zu thun haben wird. —

Mit dem zuletzt besprochenen Musikstücke schließen sich nun die Schwierigketen und Anstrengungen, welche für menschliche Contrabassisten berechnet und ausführbar sind; was jetzt erscheint, gehört, wenn man alle von Beethoven gemachten Anforderungen im Auge behält, zu den Problemas, wie ich schon im Eingange dieses Artikels bemerkte. In dem folgenden Allegro assai vivace wird dem Contrabassisten zugemuthet, mehrer Seiten lang (nur mit einer kleinen Unterbrechung von einigen Tacten) in Achteln *ff* zu spielen, der mechanischen Schwierigkeiten nicht zu gedenken, welche diese Partie enthält. Und doch muß der Versuch gemacht werden, sie durchzuarbeiten (denn das ist der richtige Ausdruck). Vor allem muß ich hier meine schon oft gegebene Warnung, hinsichtlich des allzuschnellen Hervorrufens aller dem Contrabassisten zu Gebote stehenden Kraft, mehrmals dringend wiederholen, denn sonst begräbt man die Wirkung seiner Geige bald nach dem Anfang. Dann muß der Ausführende darauf bedacht sein, die in der Passage einige Mal vorkommenden Stellen der Art: nicht immer auf drei, sondern nur auf zwei Saiten zu nehmen; das erleichtert die Anstrengung des rechten Armes. In Hinsicht des Mechanischen habe ich nichts Besonderes zu bemerken; es liegt alles ziemlich in der Hand und die Schwierigkeit macht nur das schnelle Tempo und die geforderte Ausdauer. — Gleich darauf folgt nun ein Andante maestoso in $\frac{3}{2}$ Tact, welches mit breiten Noten beginnt, und das wiederum die Kraft wegen der gewichtigen Accentuirung sehr in Anspruch nimmt. Technische Schwierigkeiten sind darin nicht enthalten. — Nun kommt ein Allegro energico im $\frac{3}{2}$ Tact, welches zwei Stellen enthält, die ohnstreitig am schwierigsten von allen sind. Hier muß ohne allen Zweifel eine kleine Vereinfachung eintreten, wenn der Contrabassist nicht verzweifeln soll. Die erste Passage geht noch; aber wegen des schon zu sehr in Hinsicht der Anstrengung in Anspruch genommenen Bogens, dürfte auch bei ihr die von mir vorzuschlagende Vereinfachung am Platze sein:



Die zweite schwierigere Stelle auf dieselbe Art vereinfacht. Für den, der schon zu sehr ermüdet ist, und der, namentlich die zweite Stelle, selbst bei dieser Vereinfachung nicht fest und energisch mehr zu Stande bringt, schlage ich eine noch größere Vereinfachung vor, welche am Ende immer noch besser ist, als wenn er auf dem Instrumente planlos herumpudelt und so gar nicht wirkt:



u. s. w. — Nun kommt ein Allegro non tanto, das wegen seiner nicht zu großen Schnelligkeit keine besonderen Schwierigkeiten bietet; auch kann sich dabei der Contrabassist etwas erholen. — Auf dieses folgt das Schluß-Presto, das sich kurz vor dem Ende, nachdem es von einem kleinen Maestoso von vier Tacten unterbrochen wurde, in ein Prestissimo verwandelt. Dieses ist nun wieder zum Ueberflusse anstrengend, und die darin vorkommenden Octaven- und Achtel-Passagen werden, durch die große Schnelligkeit, zu wahren Concert-Octaven und Concert-Passagen gestempelt. Beethoven hetzt in Wahrheit dabei die armen Contrabassisten, und setzte gegen das Ende, stets nach zwei Tacten, jedesmal ein neues ff. pour l'encouragement hin. Eigentlich sind die Passagen darin an sich größtentheils nicht schwer ausführbar (es sind meistens D-Dur Scalen), wenn das Tempo nicht so presto, und Hand und Arm nicht so erlahmt wären. —

Wenn sich nun auch der, seine Kunst und sein Instrument liebende Contrabassist manchmal bei der neunten Symphonie, mit einer von der riesenmäßigen Anstrengung zitternden Hand, den Schweiß von der heißen Stirne wischt, so wird er dennoch unseren großen Meister hoch verehren, und ihn um so wärmer in seiner Brust tragen, da dieser, nun in den Gefilden der Seligen wandelnde erhabene Meister auch ihn mit einem Füllhorn von Freude bedacht, und sein Instrument, durch die von mir besprochenen unsterblichen Musik-Werke gewissermaßen emancipirt hat.

Indem ich hier meine Bemerkungen zu den Symphonieen von Beethoven schließe, hoffe ich, daß das von mir Gebotene einigen Nutzen stiften, und somit, wenn auch nur ein ganz kleines Scherflein, zu der immer größeren Vervollkommnung in der schon so weit vorgeschrittenen Kunstausbildung meines großen, schönen Vaterlandes beitragen wird. In dieser, für mich freudigen Hoffnung nehme ich von dem geneigten Leser meiner Zeilen freundlichen Abschied.

Darmstadt. Aug. Müller.

Das verhängnißvolle Jahr.

(Paris 1848.)

(Fortsetzung.)

Auswandern! Ja, wer nur hätte auswandern können, nach Belgien, nach England, nach Rußland, nach Amerika, überall hin, wo Ruhe im Lande und noch Sinn für das heitere Leben in der Kunst. Aber reisen kostet Geld, und wessen Name nicht Goldes Werth hat, Ruf im Ausland, der muß heim bleiben, so gern auch er das Reisen versuchte. Und das ist leider die größte Zahl.

Andere, die so gut reisen könnten und gar dazu aufgefordert werden, verschmähen es, und bleiben zu Hause. So Horace Vernet, der Schlachtenmaler. Der sonst so reiselustige, geniale Vernet, er läßt den Kopf hängen ob dem Elend der Zeit, und lehnt einen Ruf nach Petersburg ab, wo ihm bei Hofe ein glänzender Empfang bevorsteht, aus Gram über seiner Berufsgenossen Kummer und Noth. Gleiche Trauer trägt sein Tochtermann Paul Delaroche, der edle, sinnvolle Meister, der ob dem Anblick der gelähmten jüngeren Talente, die ihm ihre Bildung verdanken, zu fernerem Kunstwirken Lust und Muth verloren. Und mußte nicht gar Ary Scheffer, der poetische Nachbildner deutscher Dichtungen, er, dem zu sitzen von den Auserlesenen der Pariser Welt als unschätzbare Vergünstigung betrachtet ward, endlich, weil seine hochherzige Freigebigkeit nie auf Zusammenhalten seiner Habe bedacht gewesen war, selbst auf täglichen Erwerb bedacht sein und sich bei Freunden erbieten zu schnöden Preisen Portraits zu malen? Seinem Bruder Henri wird es nicht besser gegangen sein. Gerieth doch auch der so beliebte Spanier Diaz de la

Pena in's Elend, zu niederer Arbeit sich erbietend, und keine findend. Die beiden Winterhalter hatten schon bald nach der Revolution Paris verlassen; so auch viele der ausgezeichneteren Künstler, die einen Namen mitbrachten; unter anderen Gudin, der berühmte Seemaler, und Roqueplan, der zum Zeitvertreib in Brüssel seinen Hund abkonterfeite. Am schlimmsten erging es wohl dem am Eingange dieser Schilderung genannten Freunde Anton Melbye, dem vorzüglichen dänischen Seemaler. Wie jählings ist nicht der von der Höhe seines geträumten Glücks herabgeschleudert worden durch die Revolution, in dem Augenblicke, da am königlichen Hofe sein Stern aufging, und ihm, dem kaum hier angelangten Ausländer, sich Aussichten eröffneten, wie selten bei großer Meisterschaft sich deren ein Einheimischer zu erfreuen hatte. Alle seine herrlichen Schöpfungen, er mußte sie verschleudern, von plötzlich eintretender Noth gedrängt, sie zu schnöden Preisen Speculanten überlassen, die nach England zogen und damit wucherten. Glücklicher noch als viele seiner Kunstgenossen, die zu Barrikadenschlachten ihre Zuflucht nehmen mußten, oder sich gar gezwungen sahen den Pinsel mit dem Griffel zu vertauschen, um für Musikverleger, Buchhändler und Journale Titelblätter und Arabesken zu patriotischen Liedern zu fertigen, oder politische Karrikaturen! Ja, so erging es, so ergeht es noch bald ein volles Jahr lang den bedeutenden Künstlern, den Meistern ersten Ranges: wie verzagen müssen nicht erst die jüngeren, minder bekannten, denen die glänzende Pariser Welt als ein zu eroberndes Eldorado so verführerisch erschienen war, und plötzlich auseinanderstob und verschwand.

Ja, Auswandern, das war für Viele eine reizende Aussicht, aber ein frommer Wunsch. Geschickte Handwerker und Kunstarbeiter, die aus den stockenden Fabriken entlassen wurden und kein Unterkommen mehr fanden, waren im Auslande willkommen, wurden gesucht, geworben, besonders unter vortheilhaften Bedingungen nach England gelockt, das sich diese traurigen Umstände zu Nutze machte, um die Landesindustrie zu heben. Künstler wurden nicht begehrt, dieser Artikel blieb flau. Nach England zogen in großer Anzahl die gewandtesten Lyoner Seidenwirker, viele der besten Pariser Metallstecher, die früher zehn bis fünfundzwanzig Franken und darüber tägliche Einnahme hatten, und nun müßig einhergingen; so auch viele der geschickten Goldarbeiter und Juweliere, Holz- und Steinschneider und Lithographen, woran Paris so reich, und die, durch Geschmack und Geschick den unbedeutenden Urstoff in werthvolle Gegenstände umgestaltend, Paris zur Hauptstadt des Weltluxus machten; und so erlitt Frankreich in dieser Beziehung einen unschätzbaren Verlust, ähnlich dem, den die Aufhebung des Edicts von Nantes einst herbeiführte.

Waren aber Bildhauer und Maler übel daran, wie viel trauriger als ihnen mußte es nicht den Jüngern der heiteren Tonkunst ergehen, sie, deren Name Legion ist! Paris, sonst der Brennpunkt des artistischen Lebens, war durch das entfesselte Volksleben bunter und lebendiger als jemals, und in sofern für den denkenden Beobachter von unbeschreiblichem Interesse; in künstlerischer Beziehung aber war es mit einem Schlage farb- und tonlos geworden und gänzlich abgestorben. Gewichen war vor dem übermächtig daher rauschenden Toben des öffentlichen Treibens das stille Leben im Gemüthe, verschwunden der innere Drang zum Schaffen, verschwunden zum Genießen die stille Sammlung, wie Spreu in alle Winde zerstoben die ganze Reihe der längst im Voraus angekündigten Concerte. Concerte, Matinéen, Soiréen, alles ward hinweggespült von der anschlagenden Woge und ohne die geringste Spur zu hinterlassen verschlungen. Nur das Conservatoire widerstand der reißenden Brandung und harrte aus. Aber wie, das haben wir gesehen.

Bald genug war es aus mit Sang und Spiel. Nicht mehr wie früher voller Geigen hing der Himmel, sondern voller Wetterwolken; Victoria hatte (wie bei Brentano) zum klingenden Spiel auch die brennende Lunte, und ihr Haupt- und Staatsorchester war die lärmende Trommel. Musik, wie wir sie früher gewohnt gewesen, konnte jetzt nur noch nebenher als Sammlerin für Verwundete, für Wittwen und Waisen der Gefallenen sich Geltung verschaffen, und bei solchem war es, wo wir Madame Pleyel und Ole Bull zusammen auftreten sahen, in einem wunderlichen, in so verhängnißvoller Zeit und so ernster Stimmung wahrhaft verwundenden Verwundeten-Concert, in welchem das Programm kleinlicher Koketterien auf der einen Seite und beabsichtigter genialer Lächerlichkeiten auf der anderen recht grell und widerlich abstachen gegen den Ernst des Augenblicks, und in hohem Grade die Würde der Kunst verletzten. Wie lange es gedauert, weiß ich nicht: ich konnte es nicht lange darin aushalten und ging mit empörtem Gefühl tief betrübt nach Haus. Eine C-Moll Symphonie, ein Eroica-Trauermarsch, ein Requiem, das war die damals einzig mögliche und erträgliche Musik. Alle Solistereien aber trugen den Stempel der widerwärtigsten Anmaßung und trieben auf dem rauschenden Strome der Begebenheiten wie Nußschalen auf stürmischem Meer. Von Gesang war nichts mehr zu vernehmen als die Marseillaise, der Abmarschgesang und das Girondistenlied, die eine geraume Zeit vor dem Ausbruch der Revolution schon Unheil verkündend im

Munde des Volkes über die Straßen gezogen waren. Die großen Kunstanstalten, mit denen es ohnehin schon nicht glänzend stand, waren nunmehr vollends bis in ihren Grundfesten erschüttert. Die Directoren mußten auf Einschränkung ihres Haushaltes bedacht sein, und Abzüge und Ersparnisse aller Art einführen; die Singkünstler auf halben Gehalt verzichten, nicht minder die ohnehin schon so jämmerlich besoldeten Orchesterspieler. Diese vor Allen, die einzig und allein der Ehre halber für schlechten Lohn sich schwerem Dienst verdungen hatten, um auf ihren Visitenkarten mit dem empfehlenden Prädicat „Königlich", welches Stunden verschaffte, prunken zu können, verloren halben Lohn, Prädicat und Schüler zugleich, und die gestochene Platte obendrein. Ueberhaupt hörte aller Unterricht auf; theils zogen sich die Wohlhabenden auf ihre Landgüter zurück oder verreisten, um nur das beängstigende Paris zu meiden; theils hatte man andere Dinge im Kopfe als Gesang und Spiel, und so war denn die Kunst mit ihrem idealen Walten völlig verdrängt von dem gewaltigen Ernste der realen Gegenwart. Ein geschätzter Clavierlehrer, um nur ein Beispiel anzuführen, der bisher seine gut bezahlten zehn Stunden zu geben gehabt hatte, sah sich plötzlich auf zwei reducirt, und selbst diese Getreuen hielten nur noch kurze Zeit aus. Man hatte gehofft, die drückende Zeit werde bald vorübergehen, und die Noth ward immer fühlbarer. Anfangs setzte man zu, was man eben zuzusetzen hatte, alles noch mit einer gewissen Heiterkeit in der Erwartung baldiger besserer Zeiten; bald aber sah man seine kleine Habe zusammenschmelzen, und endlich ganz und gar verschwinden. Und was that nun unter so trübseligen Umständen die Kunst? Sie schlug in Theologie um und lehrte ihre Jünger, wie man zu sagen pflegt, Jesum Christum erkennen. Sie brachte ihnen Bärennatur bei und lehrte sie an den Hungerpfoten saugen. Sie ging, wie schon zu Emilie Galotti's Zeiten, nach Brod, nur daß sie keins fand, und wenn sie nicht verhungern wollte, zu anderen Dingen ihre Zuflucht nehmen oder den Wanderstab ergreifen mußte. Das that sie denn auch nach besten Kräften. Wer reisen konnte, zog davon; diese in die Provinz, jene nach Belgien und den Niederlanden, nach England wer bedeutenden Ruf mitbringen konnte. Einige nahmen gänzlich vom Vaterlande Abschied, und zogen mit Frau und Kind nach Amerika. Einzelne, von äußerster Noth getrieben, mußten zu groben Arbeiten in den Nationalwerkstätten sich bequemen; Andere, fein gebildete junge Männer, in der Mobilgarde Dienste nehmen. Bald sah man auf den Boulevards und an viel besuchten Orten an Mauern, Bäumen, eingepflanzten Tragpfosten angeschlagen, Musikunterricht zu einem Franken feilgeboten. Viele geschickte Arbeiter aus den geschlossenen oder feiernden Fabriken von musikalischen Instrumenten entlassen (aus der Erard'schen allein mehrere Hundert) mußten sich bei den Eisenbahnen zu jedwedem Geschäft verdingen, oder suchten Unterkommen in den Nationalwerkstätten, und verdarben sich durch Erdbruch, Steinhauen, Karrenschieben und Lastträgerarbeit für fernere Wirksamkeit in ihrem eigentlichen Berufe. Viele nicht minder durch Geschicklichkeit schätzenswerthe Arbeiter aus technischen Fächern, Verfertiger mathematischer Werkzeuge, Uhrmacher, Mechaniker, Amtsmaler, Kupferstecher, hatte dasselbe Loos getroffen; und wenn sie nach einigen Stunden der ungewohnten schweren Arbeit nicht weiter konnten und keuchend die zitternden Hände in den Schooß legten, hieß es, die Tagediebe (denn die Vorübergehenden hielten sie für gemeine Terrassiers) zögen den Müßiggang bei unverdienter Löhnung ehrenvoller Thätigkeit vor, und die der Revolution feindselig gesinnte Presse beeiferte sich diese Mißstände auf die gehässigste Weise zu übertreiben, zu verbrämen und zu perfiden Angriffen gegen die hart bedrängten, von allen Seiten angezapften Männer der provisorischen Regierung zu benutzen.

(Schluß folgt.)

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Musikalien — Musique nouvelle.

1849, im Verlage der

Schlesinger'schen Buch- & Musikhandlung in Berlin, 34. Linden.

(Ad. Mt. Schlesinger à Berlin. 1849.)

Piano.

Thlr. Sgr.

Alkan. 25 Préludes. Op. 31. 3 Livr. à — 25

Billet. L'Italie, Paraphrases et Compositions. No. 1 — 8:

1. Macbeth, Opéra de Verdi, Fantaisie élégante. Op. 35. — 17½
2. Orazi et Curiazi, Opéra de Mercadante, Fantaisie. Op. 36. — 20
3. Linda di Chamouni, Opéra de Donizetti, Fantaisie. Op. 37. — 20
4. Macbeth, Opéra de Verdi, Caprice brillante. Op. 40. — 20
5. Robert Bruce, Opéra de Rossini. Op. 41. — 12½
6. Don Sébastien, Opéra de Donizetti, Fantaisie. Op. 48. — 17½
7. Luisa Strozzi, Opéra de Sanelli. Op. 50. — 12½

— 2 Fantaisies sur Vielka de Meyerbeer.

— Triller-Etude. Le rossignol. Op. 57. — 15

Diabelli. Euterpe, Potpourris No. 307—310 332-333. 401-3. 479-81. 489-91: Robert der Teufel. Vielka — Feldlager in Schlesien v. Meyerbeer. Die Jüdin, Musketiere der Königin v. Halevy. Favorita v. Donizetti. à — 20

— dito p. Piano à 4 mains à 25 Sgr. — 1 —

Friedrich. Hommage à Ch. M. de Weber. Rondo brillant. Op. 36. — 22½

Haydn. Sonate (C dur). Nouv. Edit. — 10

Halevy. Musketiere der Königin. Oper für Pianoforte zu 4 Händen v. Klage. 3 —

Heller, Steph. Valse brillante. Op. 59. — 20

— Rêveries. Op. 58. — 20

— Canzonetta. Op. 60. — 22½

— Deuxième Tarantelle. Op. 61. — 25

— Deux Valses. Op. 62, déd. à Me. Bénédict — 25

— 25 Etudes pour former au sentiment du rhythme et à l'expression. Op. 47. 2 Livr. à — 22½ (25 Etüden zur Ausbildung des Gefühls für Rhythmus und Ausdruck.)

Hensel, Fanny. Mélodies. Op. 5. — 25

Henselt, Ad. Aufforderung zum Tanz, Rondo brillant Op. 65. von C. M. v. Weber. Zum Concertvortrag. — 25

Herz, H. Variations sur un air tyrolien. Op. 18. Nouv. Edit. — 12½

Thlr. Sgr.

— Schule des Octavenspiels. 3 Abthl. Op. 48. 4 15

— Méthodes du jeu d'Octaves. Op. 48. 3 Liv. à 1 20

Liszt. Gr. Marche du Sultan Abdul-Medjid-Chan de Donizetti. — 25

— dito. Erleichtert — Version facilitée. — 20

— C. M. v. Weber's Leyer und Schwert. (Lyre et Glaive): Schwertlied, Lützows wilde Jagd, Gebet. Héroïde. — 25

— La celèbre Zigeuner-Polka de Conradi. — 20

Meyerbeer. Ouverture aus Vielka, Ein Feldlager in Schlesien, leicht arrangirt. — 17½

— dito pour 2 Pianos à 8 mains arr. p. Klage.

— Musik zu Struensee für Piano zu 4 Händen 4 —

— dito für Piano. 14 No. (Ouverture und alle No. zu 2 und 4 Händen einzeln.) 3 —

5 Nationallieder: Was ist des Deutschen Vaterland? Schwarz-roth-gold. La Marseillaise. Schleswig-Holstein meerumschlungen. Polenlied. — 5

— dito für Piano zu 4 Händen. — 10

Mozart. Ariette — Variationen über das Schulmeisterlied. Neue correcte Ausgabe. — 12½

— 8 Sonates classiques. Edition nouvelle et correcte revue p. H. Litolff. (Bibliothèque classique). complet 3 20

1. Sonate facile (C-dur) — 10
2. Sonate facile (C-dur) — 12½
3. Sonate (B-dur) — 15
4. Sonate (F-dur) — 15
5. Sonate (D-dur) — 15
6. Fantaisie et Sonate (C-moll) — 22½
7. Sonate (A-moll) — 15
8. Sonate (D-dur) avec 12 Variat. — 20

Oesten. Répertoire de l'Opéra, 6 morceaux faciles et brillants. Op. 43. 2 Livr. à — 20

1. Stradella de Flotow. 2. Esméralda de Pugny. à — 7½
3. Vielka, Ein Feldlager de Meyerbeer. — 7½
4. Mousquetaires — Musketiere de Halevy. — 7½
5. Maria Padilla de Donizetti. — 7½
6. Siège de la Rochelle de Balfe. — 7½

Wagner. Nationallieder. Transcriptions faciles, Airs nationaux:

9. Römische Volkshymne für Pius IX. von

Thlr. Sgr.

Döhler. Elisa-Polka. Leichtes Arr. Op. 56. — 10
— Maria-Polka. Leichtes Arr. Op. 56. — 10
— Brillant-Polka. Leichtes Arr. Op. 51. — 10
— 3 Valses brillantes. Leichtes Arrang. Op. 58. Transcript. fac. No. 9 — 11. à — 10
— Cavallerie-Marsch. Trot des chevaliers-gardes. Op. 62. — 15
Graziani. Esmeralda-Quadrille. Op. 38. — 7½
Gung'l, Joh. Polka-Quadrille. Op. 25. — 12½
— Lombarden-Marsch v. Verdi. Op. 27. — 7½
— Eisenbahn-GaloppPetersburg-Paul. Op.28.— 10
— Paulowsk-Polka der Grossfürstin Katharina Michaelowna. Op. 29. — 7½
— Tanzraketen-Walzer. Op. 30. — 15
— Peterhof-Festquadrille. Zur Vermählung der Grossfürstin Olga. Op. 31. — 12½
— Sommerlust-Polka. Op. 32. — 7½
— Sirenen-Quadrille. Op. 35. — 12½
— Winterlust. Polka-Mazurka. Op. 38. — 7½
— Dasche-Polka. Op. 39. — 5
— Strogonoff-Polka. Op. 40. — 7½
— Champagner-Knall-Galopp. Op. 42. — 7½
— Purtzpichler-Polka. Op. 43. — 7½
— Alexandra-Walzer, J. Maj. der Kaiserin v. Russland gewidmet. Op. 45. — 12½
— Vermählungs-Festmarsch, aufgeführt zur Feier der Vermählung S. K. H. des Grossfürsten Constantin. Op. 50. — 7½
Halevy. 3 gr. Märsche aus: Die Musketiere d. Königin v. Chotek. u. Graziani. à — 5
Magazzari. Röm. Volkshymnen-Marsch zu Ehren Pius IX. v. Graziani. — 5
— dito für Piano zu 4 Händen. — 7½
Meyerbeer. 3 Märsche aus Vielka, Ein Feldl. in Schlesien, v. Chotek u. Conradi à — 7½
Piefke. Pochhammer-Marsch. Königl. Preuss. Armeemarsch. — 5
Rakoczy-Marsch. Berühmter ungarischer Nationalmarsch. Neues Arr. — 5
Tanz-Album, neues für 1849. Ladenpreis 1 Thlr. Subscriptions-Preis — 15
Inhalt: Polonaise aus: Dorf und Stadt, Herzgalopp v. Schäffer, Quadrille aus d. Ballet Esmeralda von Graziani, National-Mazur v. Steffani, Schottischer-Walzer v. Schäffer, Alexandra-Walzer von Joh. Gung'l, Sylphiden-Polka v. Conradi. Polka-Mazurka v. Joh. Gung'l. Obige Tänze einzeln à 5 — 12½
Verdi. Marche des Lombards p. Gung'l. — 7½

* Orchester-Musik.

Joh. Gung'l. Paulowsk-Polka. Op. 29. und Strogonoff-Polka. Op. 40. 1 10
— Heiter auch in ernster Zeit! Walzer. 1 10
— Mazurka in C-dur. Op. 23. Mscpt. — 20
— Nordlichter, Walzer. Op. 36. Mscpt. 1 10
— Dasche-Polka. Op. 39. Mscpt. — 20
— Alexandra-Walzer. Op. 45. Mscpt. 1 10
— Lombarden-Marsch v. Verdi. Mscpt. — 20

Thlr. Sgr.

Halevy. Ouverture aus: Die Musketiere der Königin. — Les Mousquetaires de la Reine 2 15
— dito. Quadrille, Marsch, Mazur. 2 —
Henselt, Ad. Polka. Op. 13. Mscpt. — 20
Graziani. Teufels-Polka. Op. 19. Mscpt. — 20
— Bravo! Struwelpeter-Quadrille. Op. 33. 1 10
— Esmeralda-Quadrille. Op. 38. Mscpt. — 20
— Schleswig-Holstein meerumschlungen. — 20
— Marsch aus: Die Musketiere der Königin von Halevy. Mscpt. — 20
Liszt. Gr. Marche du Sultan de Donizetti. Mt. 1 —
— Conradi's Zigeuner-Polka. No. 2. 1 —
Meyerbeer. Ouverture aus Vielka, Ein Feldlager in Schlesien.
— Musik zu Struensee. 14 No. Partitur. 14 —
— Gr. Ouverture, Gr. Polonaise, La Revolte etc. de Struensee. Orchesterstimmen und Partitur à 4 — 5 —
Schaeffer. Polkaständchen. Op. 14. Mscpt. — 15
— Herzgalopp. Op. 21. Mscpt. — 15
— Polonaise aus: Dorf und Stadt. Mscpt. — 15
Westmorland, Lord. Torneo-Marsch — 20
***C. M. v. Weber.** Der Freischütz. Vollst. Partitur. (Ouverture etc. einzeln.) 18 —

Violon. — Violine.

Collection de marches militaires de l'armée prussienne, p. Violon ou Flûte arr. p. Gabrielsky:
Heft 6: Geschwindmarsch, vom Kronprinzen v. Schweden. Marsch von Friedrich d. Grossen. Marsch der Mexikaner aus Cortez v. Spontini. Märsche aus Olympia v. Spontini, Figaro v. Mozart. — 10
Heft 7: Marsch v. Friedrich II. Hohenfriedberger-Marsch. — 5
Meyerbeer. Ouverture de Vielka, Ein Feldlager in Schlesien, p. Violon et Piano concertant par Eckert. 1 —
— dito p. 3 Violons, Alto et Vcelle p. Conradi. 1 —
— dito p. Violon seul p. Ressel. — 10
— Struensee: Ouverture, Gr. Polonaise, La Revolte, Le Cabaret de village, (Die Dorfschenke.) Le rêve et Marche funèbre p. 2 Viol., Alto et Vcelle p. Ressel 5 Livr. à ⅔—1 —
Panofka & Ressel. Les Plaisirs du Violoniste. 100 Airs d'Opéras, Chants nationaux (Nationallieder), Mélodies etc. de Meyerbeer, Halévy, Beethoven, C. M. v. Weber, Donizetti, Bellini, Spontini, Mendelssohn, Rossini, Verdi, Mercadante, Mozart, Gumbert, Kücken. p. 2 Viol. 4 Livr. à — 2[illegible]
— dito pour le Violon. 4 Livr. à — 1[illegible]
— Livr. I. 23 Airs nationaux (National-Lieder). Was ist des Deutschen Vaterland? Borussia, God save the King, Schwarz-roth-gold, Gott erhalte Franz v. Haydn, Landesvater, Schleswig-Holstein, Rule Britannia, Marseillaise, Ça ira, Römische Volkshymne auf Pius IX., Italia, Riego's

Thlr. Sgr.

Donizetti, Nabukodonosor de Verdi, La Straniera de Bellini, La Juive d'Halévy, Valse de Balfe, Polkaständchen de Schäffer, Bolero de Dessauer, Spielmannslied de Gumbert, Scheiden und Leiden de Truhn, Air de Mad. Beriot-Malibran de l'Elisire.

Weber. Ouverture der Freischütz, p. Violon et Piano concertants p. Diabelli. — 20

Violoncelle.

Offenbach. Ecole du Violoncelle. Op. 19. 20. 21. 34:
— I. 3 Duos très faciles p. 2 Vcelles Op. 19. — 25
— II. 3 Duos faciles p. 2 Vcelles. Op. 20. 1 5
— III. 3 Duos concertans p. 2 Vcelles. Op. 21.
— IV. 3 gr. Duos difficiles p. 2 Vcelles. Op. 34.
— Tarantelle p. Vcelle et Piano.

Flûte — Flöte.

Fürstenau. Délices de l'Opéra. Op. 140:
25. Meyerbeer. Struensee. Rondino p. Flûte avec Piano. — 25
— dito p. Flûte seule. — 10
26. Meyerbeer. Vielka, Ein Feldlager in Schlesien. Rondino. —
35. Flotow. Stradella. Rondino p. Flûte avec Piano. — 20
— dito p. Flûte seule. Op. 144. No. 3. — 10

Meyerbeer. Ouverture de Vielka, Ein Feldlager in Schlesien pour la Flûte. — 10

Gesangsmusik-Musique vocale.

Schulen- und Uebungsstücke.

Méthodes et Ouvrages élémentaires avec Accomp. de Piano.

Bordogni. 3 Exercices et 12 nouv. Vocalises p. Alto ou Barytono, dédiés à la Reine d'Espagne. 2 Livr. à 1 10

Concone. 50 leçons de Chant pour le médium de la voix (Mezzo-Sopran ou Baryton) complet 3 Thlr. dito en 4 Livr. à 1 —
— 30 Exercices pour la voix — 30 Uebungen für eine Singstimme. m. Begl. d. Piano — 22½
— 40 nouv. Leçons de chant p. Basso ou Baryton, cont.: 25 Leçons mélod. et progressives et 15 Leçons de Vocalisation et de Mélodie. 4 Livr. à — 22½
— 15 Vocalises p. Soprano ou Mezzo-So-

Thlr. Sgr.

***Halevy.** Die Musketiere der Königin. Les Mousquetaires de la Reine. Oper in 3 Akten. Vollst. Clavierauszug. 5 20
— Alle No. (Ouvert. u. 19 No.) einz. à 10 Sgr. — 25
— Berühmte Final-Arie des Eleazar in: Die Jüdin für Baryton oder Alt.

Meyerbeer. Roberto il diavolo — Robert der Teufel. Neuer vollst. Clavierausz. mit italien. u. deutsch. Text. Subs.-Preis 2 —
— Alle No. einzeln à 5 Sgr. 1 —
— Musik zum Trauerspiel Struensee. Vollst. Clavierauszug. 3 —

Schäffer. Eben recht. Kom. Oper v. Blum.
3. Wachsfiguren-Arie. Tenor od. Sopran. — 15
4. Lied. Sopran od. Tenor. „Ich kenn' ein" — 5
5 Husarenlied. Baryton. — 7½
8. Romanze. Sopr. od. Tenor. „Wenn das" — 7½
9. Lied. Sopr. od. Tenor. „Wer nie geheime" — 5

Vaccai. I Montecchi ed i Capuleti. Berühmte Final-Aria, Scena e Duetto eingelegt in Bellini's Montecchi per Soprano e Tenore. — 20

***Weber, C. M. v.** Der Freischütz — Il franco arciero. Neuer vllst. Clavausz. mit deutsch. u. italien. Text. Wohlfeile rechtmässige Originalausgabe. 3 20

Gesänge und Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Piano.

***Album.** Zum Besten der Berliner Bezirks-Hilfskasse enth. 12 Lieder (neu) für 1 Singstimme von Gumbert, Graben, Kreutzer, Köhler, Krebs, Mendelssohn, Meyerbeer, Mücke, Salomon, Schäffer, Viardot. net. 1 10

Auswahl beliebter Gesänge und Lieder für Tenor oder Sopran:
104. Kücken. Schlummerlied. Op. 23. II. — 7½
105. — Blumen und Sterne. Op. 23. III. — 7½
106. — Lauf der Welt. Op. 23. IV. — 7½
107. — Im Mai. Op. 23. V. — 15
108. Krug. Das Hochlandsmädchen v. Burns — 5
101. Stern. Morgen marschiren wir. Op. 17. — 7½
102. Gumbert. 2 Lieder aus Italien. Op. 20. — 12½
103. — Ich schaut' in deinen Augen. Op. 6. — 5
109. — Liebesglocken „Kommt die" Op. 6. — 5
110. — Im wunderschönen Monat Mai. Op. 6. — 5
111. — Du bist so still, so sanft. Op. 6. — 5
112. — Blauäuglein sind gefährlich. Op. 2. — 5

Auswahl bel. Gesänge f. Alt od. Baryton:
71. G...

...Führung; statt dessen ruhen die Stim-

...mit Begleitung van Pianoforte (...ländischer und deutscher Text). — Te 's Grav

Thlr. Sgr.

356. **Vivier.** L'Oiseau mort — Der todte — 5

357. — L'Enfant s'endort — Liebchen schlaf — 5

358. — Avez-vous rencontré — Sagt mir — 5

359. — Regina. J'avais un coeur — Sanft — 5

361. **Concone.** Le Tasse — Tasso im Kerker — 5

362. **Graziani.** Le Matelot — Der Matrose — 5

Gumbert. 5 Lieder f. eine tiefe Stimme v. Heine, Geibel, Sternau. Op. 23. — 22½

Inhalt: 1. Das einzige Wort „Ich wollt' meine Schmerzen. 2. Im Traum sah' ich die Geliebte. 3. Liebe lässt von Liebe nicht. 4. Ständchen „Du schöne Maid". 5. Wenn sich zwei Herzen scheiden.

— **Auswahl** neuer beliebter Gesänge und Romanzen aus Frankreich in freier deutscher Bearb. 2 Lief. à — 17½

Lief. I: 1. Der arme Sänger v. Niedermeyer. 2. Liebeswerbung v. Puget. 3. Blauäuglein v. Arnaud. 4. O wüsstest du, wie ich v. Masini. 6. Tasso im Kerker v. Concone. — 17½

Lief. II: 7. Die Negersclavin v. Labarre. 8. Die todte Geliebte v. Masini. 9. Der Schwur v. Adhémar. 10. Die Wahnsinnige v. Grisar. 11. Die Mitgift des Savoyarden v. Puget. 12. Das junge Mädchen v. Labarre. — 17½

— dito einzeln mit franzoes. Text. à 5 —

— **Zwölf heitere Gesänge für Sopran oder Tenor.** Op. 24. 3 Lief. à — 20

Inhalt: Nimm' vor Soldaten. Schmetterling. Braune Augen. Ich weiss warum ich kokettire. Die Männer verliebt. Putzmacherin. Die böse Zeit. Der Traum der ersten Liebe. Gianetta. Tarantelle.

Halevy. Mon bon ange — Mein guter Engel. (Choix No. 363.) — 5

— Le Crieur de Madrid — Der Nachtwächter v. Madrid f. Bass od. Baryton. (Choix 364.) — 7½

Hoven. Der Zopf der hängt ihm hinten. Tragische Geschichte v. Chamisso. — 7½

— Ironische Lieder v. H. Heine. Op. 41. — 20

Inhalt: Eine alte Geschichte. Was bedeuten diese Räthsel? Madame, ich liebe sie! Don Henriquez.

Köhler. 3 Gesänge v. Gledock, Kind u. Gottschall f. Sopran od. Tenor. Op. 6. — 15

Inhalt: 1. Zum Liebchen. 2. Ständchen: „Gleitet Elfen". 3. Span. Serenade.

Komus, Sammlung launiger u. komischer Gesänge und Liederarien f. eine Männerstimme. No. 36-49. S. Schäffer u. Truhn.

Kreutzer. Deutsches Bundeslied von Hoffmann v. Fallersleben. Op. 120. — 5

— Preussenlied „Schwarz u. weiss" v. Petzel. — 5

Krug. Das Hochlandsmädchen v. Burns f. Sopran od. Tenor. (Auswahl No. 105.) — 5

Magazzari. Röm. Volkshymne auf Pius IX. mit deutsch., italien. u. franz. Text. — 7½

Mendelssohn-Bartholdy. Sehn-

— Lombarden-Marsch v. Verdi, Mscpt. — 20

onda. Mit italien. u. deutsch. Text. — 5

48A. Neapolit. Volkslied: Jo te voglio bene — 5

Rossini. 2 Volkshymnen auf Pius IX. — 2 hymnes populaires à Pie IX. (Einz. à 5 Sgr.) — 7½

Schäffer. Der alte Fritz auf Sans-souci. Op. 11. (Komus No. 38.) — 7½

— Wachsfiguren-Arie aus „Eben recht". — 15

— Herzgalopp. Op. 21. (Komus No. 42.) — 7½

— Die Bürgerwehr. Op. 21. (Komus 43.) — 5

— Die Schneiderrevolution. Op. 21. (K. 44.) — 5

— Noth lehrt beten. Op. 22. (Komus No. 45.) — 5

— Die Reactionaire. Op. 22. (Komus No. 46.) — 5

— Die Demokratinnen Op. 22. (Komus No. 46.) — 5

— Das deutsche Kaiserlied. Op. 21. — 10

Truhn. Der Traum der ersten Liebe v. Geibel f. Sopran od. Tenor. Op. 95. — 12½

— Der Corsar f. Baryton. Op. 94. — 17½

— Der arme Taugenichts. Komisches Lied v. Geibel f. 1 tiefe Stimme. Op. 98. — 12½

— 24 Volkslieder, arr. f. 1 Singstimme. à — 5

— Scheiden u. Leiden mit Begl. d. Guitarre. — 7½

2 Volkslieder: Letzte Rose in Flotow's Oper: Martha u. Curschmann's Lied „Du siehst mich an" f. Sopr. od. Tenor — 5

— dito f. Alt od. Baryton. — 5

2 Volkslieder aus Dorf u. Stadt: Abschied „Muss i denn zum Städtele 'naus". Schwäb. Abschied gesungen v. Frl. Stich. — 5

2 Volkslieder: Grad' aus dem Wirthshaus komm' ich. Blauer Montag v. Reinick, arr. v. Schäffer. (Komus No. 28.) — 5

Weber, C. M. v. Lied eines Verbannten, ged. von Hoffmann v. Fallersleben, f. Sopran od. Tenor. — 7½

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begl.

Hering. Prost Neujahr! Männerquartett. Partitur u. Stimmen. Op. 8. — 7½

Heuser. Geburtstags- oder Weihnachtsmusik f. Sopran, Alt, Tenor, Bass mit Begl. des Pianoforte u. 6 Kinderinstrum. 1 —

Kreutzer. Deutsch. Bundeslied: Deutschland über Alles! v. Hoffmann v. Fallersleben f. 4 Männerstimmen. Op. 120. — 10

— Preussenlied: Schwarz und weiss von Petzel f. 4 Männerstimmen. Op. 120. — 10

Ich bin ein Preusse! Mel. aus d. Kreuzrittern v. Meyerbeer f. 4 Männerstimm. — 7½

Meyerbeer. Chorg. a. Struensee m. Orch. 5 —

— dito mit Pianoforte.

Schäffer. Heitere Lieder f. 4stimmigen Männergesang, ged. v. Reich. Partitur u. Stimmen. 3te Folge. Op. 21.:

I. Herz-Galopp. — 17½

II. Was ist das Beste, wenn's vor den — 22½

III. Die Bürgerwehr. Die Schneiderrevol. — 20

IV. Das deutsche Kaiserlied. — 20

Portraits

Britannia, Marseillaise, Ça ira, Römische Volkshymne auf Pius IX., Italia, Riego's

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 22.** Den 16. März 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Mehrstimmige Gesänge. — Lieder und Gesänge. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes.

Mehrstimmige Gesänge.

a) Für Männerstimmen.

P. G. Renaud, Wz. Het Land der Zaligen (**Das Land der Seligen**). In Muzik gebragt voor Mannenkoor met Pianoforte. — 's Gravenhage, by Weygand en Beuster. **Piano-Partitur 1 Fr. Stimmen 80 Cts.**

Wenn auch nicht große Erfindungskraft in diesem Männergesange sich ausspricht, so beansprucht er doch Anerkennung wegen der Innigkeit und Wärme des Gefühls. Er weicht von der gewöhnlichen Bahn in sofern ab, als er das Einfache vorwalten läßt, die Complicirtheit, wie wir sie häufig in neuer Zeit, obwohl wirkungslos, finden, völlig verschmäht und nur dasjenige zu geben sucht, was der Geist der Textesworte erfordert, Ausdruck mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln. Sehr bezeichnend ist die Stelle S. 4: „Dahin, dahin", die ein höheres Verlangen, tiefere Sehnsucht sehr schön ausdrückt. Das più Allegro ist charakteristisch; der Gesang geht blos zweistimmig in chromatischem Aufsteigen, indem das Orchester in Sextolen die eigentliche Melodie fortspinnt, bis die Stimmen unison mit dem Orchester im Lento: „Und sinkt ermüdet da und betet", wieder abwärts gehen. Matt dagegen ist der Schluß. Man erwartet Schwung, beseligendes Vertrauen, und daher eher eine belebtere Führung; statt dessen ruhen die Stimmen und verhallen auf einem einzigen Tone im rallentando, was sicher zu dem früheren, lebhafteren Ausdrucke nicht harmonirt, da das Frühere eine Steigerung bedingt.

W. N. Ceulen, O salutaris Hostia. Canticum tribus vocibus comitante organo. — Hagae, apud Weygand et Beuster. **Pr. 1 Fr. 25 Cts.**

Ein dreistimmiger Männergesang (zwei Tenöre und ein Baß) mit abwechselndem Solo, der sich streng innerhalb der Grenzen kirchlichen Gesanges hält und den Grundton desselben in passender Weise zur Darstellung bringt. Es liegt eine wahre kirchliche Weihe darüber ausgebreitet, so daß die Wirkung, bei übrigens angemessenen Umständen, eine erhebende und Andacht erzeugende sein muß. Die Führung der Stimmen ist eine ganz einfache; der getragene, kirchlichem Wesen so recht zukommende Gesang ist in solcher Weise festgehalten, daß nirgends eine Andeutung an weltliches Wesen sich zeigt. Auch die Orgelbegleitung ist einfach. Die Hauptfigur derselben hat viel Aehnlichkeit mit der Begleitung in dem Choral Nr. 11: „Siehe, wir preisen selig" aus Mendelssohn's Paulus. —

b) Für weibliche Stimmen.

J. van der Wulp, Kleene Cantate voor drie Kinderstemmen met Begeleiding van Pianoforte (**holländischer und deutscher Text**). — Te 's Graven-

hage by Weygand en Beuster. **Piano-Partitur 1 Fr. Stimmen 75 Cts.**

Eine Composition, die hinsichtlich ihres Zweckes ganz den Anforderungen entspricht, die man, da sie für Kinderstimmen (zwei Soprane und ein Alt) geschrieben, zu machen berechtigt ist. Die kindliche Innigkeit, das freundliche, gewinnende Element in der Melodie, das Faßliche derselben, die Klarheit in den Harmonieen sind die Vorzüge, die den ersten Satz auszeichnen. Der Mittelsatz, Des-Dur, steht dem ersten nach in Betreff des richtigen Ausdrucks der Textesworte; auch die Tonart scheint etwas gewaltsam herbeigezogen zu sein. Der dritte Satz dagegen gewinnt wieder im Allegro moderato mehr Bedeutung; das Thema der Fughette ist mehr wirksam, und schwingt sich im Schluß, Allegro vivace, zu freudigerem, erhöhterem Ausdrucke empor. — Auch die Textesworte sind dem kindlichen Gemüthe recht entsprechend: „Jesus ist ein Kinderfreund, Kindlein nahm er voll Erbarmen, mild sie segnend, in die Armen". — Bei dem Mangel an derartigen Compositionen bedarf es nicht einer besonderen Empfehlung. Die, welche Gebrauch davon machen können, werden gewiß nicht verfehlen, Kenntniß davon zu nehmen. — Die Orchester-Partitur nebst Stimmen ist durch die Verlagshandlung zu beziehen.

Emanuel Klitzsch.

Lieder und Gesänge.

Henri Litolff, Op. 48. Das neue Lied, Gedicht von A. Buchheim, in Musik gesetzt für eine Baßstimme mit Begleit. des Pianof. — Braunschweig, G. M. Meyer jun. Pr. 12 gGr.
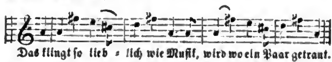
Eine schwache Composition, woran wohl auch das Gedicht einen Theil der Schuld haben mag. Es finden sich keine eigentlichen lyrischen Momente darin, die den Componisten zu höherem musikalischen Ausdrucke begeistern könnten. Das epische Element ist vorwaltend. Doch auch selbst in diesem scheint der Componist, was Erfindung anlangt, nicht besonders glücklich zu sein. Es bewegt sich der Gesang zu sehr auf der Oberfläche; das wiederkehrende Motiv der Erzählung ist nicht gewählt genug, es grenzt stark an Trivialität. Der Mangel an Selbstkritik zeigt sich z. B. Seite 3, Syst. 4 in den Worten: „Mir war ihr Herz ein Paradies ꝛc."

[musical example], was eine abgenutzte Wendung ist und zu sehr nach triviellem Salonton schmeckt. Der Mittelsatz, Allegretto $\frac{3}{8}$, scheint fast absichtlich (wegen der „schwebenden Tänzerin") so tänzelnd gehalten, was aber, wenn es einmal geschehen sollte, der Componist nur edler, nicht so Lannerisch hätte thun sollen; und wie paßt denn „Die Tugend, der fromme Sinn" zu diesen Ballklängen? Störend wirken ferner die lästigen Wiederholungen bei den Worten, die keine besondere Bedeutung haben, z. B. Seite 8, Syst. 3: „Ich sang, ich sang, ich sang". Die blos in Reime gebrachten Worte haben auch hier, weil alle poetische Bedeutsamkeit mangelt, eine entsprechende musikalische Uebersetzung erhalten; es soll Schwung in die Stelle kommen, allein es klingt alles wie hohle Phrase, es zündet nicht. Leicht möglich ist es, daß das Ganze durch den Vortrag einer vollen, klangreichen Stimme, der Gelegenheit gegeben ist, ohne besondere Schwierigkeit die Gesangsmittel vortheilhaft zu entfalten, sogenannten Effect macht. Allein dann bedenke man, daß dies eben auf Rechnung der Stimme zu schreiben ist. Es giebt eine große Unzahl solcher Compositionen, die einzig dadurch, daß sie einer effectuirenden Entwicklung der Stimmmittel günstig, zu einer gewissen Geltung gelangt sind. Das Flittergold zerstiebt aber, wenn es die Probe bestehen soll. Hierzu noch eine allgemeine Bemerkung. Es gewinnt fast den Anschein, als ob die Zeitlieder, mit denen der musikalische Markt jetzt angefüllt ist, nicht des wahren und ächten musikalischen Lebens sich erfreuen. Sie haben alle einen gewissen materiellen Beischmack: der hohe, ideale Standpunkt mangelt. Mit dem Worte „Freiheit" ist's noch nicht abgethan. Diese Freiheitsphrasenmacherei, das Zusammenflicken von prägnanten Stichwörtern, die man auf allen Bierbänken jetzt herumreitet, ist sicherlich keine Poesie und kann den ächten Musiker mit ihren kalten Verstandestheorien nicht begeistern zu einer Herz und Sinn erquickenden Melodie. Auch das Gemüth hat seine Rechte. Die Hintansetzung derselben rächt sich, was durch Beispiele sattsam bewiesen werden kann. Wollt ihr die Schmerzen der Zeit besingen, wollt ihr dem mächtigen Ruf derselben nach Freiheit und nach den hohen Gütern des Geistes Wort und Ausdruck leihen, so thut's mit den ächten Mitteln eurer Kunst, die da, sei es in Wort oder in Ton, die Herzen nur dann erschüttern wird, wenn sie das giebt, was ihr auf dem tiefsten Grunde des Inneren ruht und frei durch sich selbst und lebenskräftig demselben entquillt. — Daß der Componist des vorliegenden Gesanges Höheres leisten kann, beweisen sowohl frühere Werke, als auch das nächstfolgende.

Henri Litolff, Op. 49. Drei Lieder für eine Sopran-

oder Tenorstimme mit Begleit. des Pianoforte. — Braunschweig, Meyer jun. Pr. 20 gGr.

Das erste dieser Sammlung: „Nächtliche Wanderung" von Lenau, zeichnet sich durch charakteristische Auffassung aus, durch Streben nach ausdrucksvollem Gesang, der in einigen Einzelheiten an Franz Schubert'sche Art erinnert, wie sie sich in Nr. 4, der „Winterreise" kundgiebt, ohne jedoch specielle Anklänge daran zu enthalten. Nur eine Stelle wirkt sehr störend, Seite 8, Syst. 1, Tact 4 bis zum 4ten Tact des 2ten Systems, die dem Ganzen gleichsam einen Fleck anklebt, weil sie gewöhnlich ist und dem dichterischen Wortausdrucke nicht den entsprechenden musikalischen leiht. Zugleich enthält sie auch Declamationsfehler, die der Componist sonst vermeidet. Die Stelle lautet also:



Wenn der Componist im Uebrigen den Lenau'schen Geist gut erfaßt hat, so ist es um so bedauerlicher, daß er gerade an dieser Stelle Undichterisches gegeben. Nr. 3. „Trennung der Geliebten" von F. C. Griepenkerl, bewegt sich in einer mittleren Sphäre, die dem besseren Salontone sich nähert; die individuelle Färbung mangelt, eine gewisse Mattigkeit zieht sich durch dasselbe hin, so daß der Eindruck eher ein unbehagliches Gefühl erzeugt. Unnöthige Textwiederholungen wirken auch hier um so störender, als das Ganze eben die Frische entbehrt. Dagegen giebt der Componist in Nr. 2. „Liebes-Ahnung" von F. C. Griepenkerl ein gutes Stück, das durch seine Innigkeit, durch seine frei dem Innern entquellenden Gesangtöne herzerquickenden Eindruck macht. Hier spricht das Herz unmittelbar, und Jeder wird mit dieser Sprache sympathisiren.

Emanuel Klitzsch.

Kleine Zeitung.

Berlin, Ende Februar. — — — Also die Darstellungen in unserem Opernhause wollte ich berühren. Dazu gehört Muth, viel Muth. Das Noli me tangere wäre die angemessenste Selbstrecension derselben. Wir sehen hier nämlich bekanntlich theils schon öfter gegebene neuere Opern, theils wieder aufgefrischte ältere, endlich allerneueste. Was die ersteren betrifft, so ist nicht nur die Anzahl derselben sehr beschränkt, sondern, der Aufführung nach, gegen früher schlechter und matter. Zwei Winter ließen wir die Garcia Viardot sich als Jüdin vortrefflich zu Tode quälen, — jetzt macht die kühle blonde Köster eine zwiefache Qual daraus. Etwas Weber, etwas Mozart, Markt zu Richmond, und unsere Herrlichkeiten sind ziemlich am Ende. Robert der Teufel und die Hugenotten lassen sich manchmal sehen, aber auch hier ist die Besetzung gegen früher zum Nachtheile der Gegenwart. Von älteren Sachen werden als Lückenbüßer zu großen Ballets der Mehul'sche Schatzgräber und Isouard's Lotterieloos gegeben, aber die nette Musik hilft nicht namentlich über das langweilige Sujet des letzteren hinweg. Gluck's Alceste und Gretry's Löwenherz haben freilich in sich einen tieferen Gehalt. Aber Mantius' Blondel ist so ohne alle Frische, und der Köster Alceste von so markdurchdringender Gattenliebe beseelt, daß der Genuß vielmehr durch den Widerspruch gegen das was geboten wird, als durch das Gebotene selbst entsteht. Die hier neu gegebenen Werke endlich, Saloman's Diamantkreuz und Würst's Rothmantel, entbehren jedes künstlerischen Interesses. Dem Wirth, der ein schlechtes Beefsteak bringt, schiebt man es mit einem „Nicht zu genießen" zurück, und damit wollen wir auch diese beiden Unverdaulichen abgefertigt haben. Und die Aussichten? Ja, da haben wir eine neue Oper von dem hochgestellten Componisten der Zaire zu erwarten. Nach dieser zu urtheilen, möchte man der so glücklich fortschreitenden Reaction noch einen Schritt vorwärts wünschen. Es möchte vielleicht für die Kritik angenehm sein, durch die Unmöglichkeit hochgestellter Personen dramatische Werke zu beurtheilen sich aller Kritik enthalten zu dürfen. Erfreulicheres dürften „die lustigen Weiber von Windsor" von Nicolai darbieten. Sie sollen im März zur Darstellung kommen. — —

C.

Meißen. So sehr es sich auch unser um die hiesige Musik einzig verdienter Musikdirector und Cantor Hartmann angelegen sein läßt, dem hiesigen Publicum, was in Beziehung auf Kunst wirklich die Gleichgültigkeit selbst ist, einigen Sinn für classische Musik beizubringen, so ist es ihm bis jetzt doch nicht möglich gewesen, die früher begonnenen größeren Concerte fortzusetzen, ohne zu riskiren, daß bei einer größeren musikalischen Composition, z. B. einer Symphonie von Beethoven, einige Meißner Philister männlichen und weiblichen Geschlechts dabei gelinde schnarchen. — Mit um so größerer Freude begrüßten wir die Ankündigung einer Soirée musicale, die am 2ten Februar d. J. abgehalten wurde, deren Programm uns zugleich werthe Gäste verkündete, unter diesen Fräul. Schwarzbach, deren Talent Ref. bereits früher in Leipzig kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Die Ouvertüre zu Figaro's Hochzeit mit der gewöhnten Präcision unter Direction des Hrn. Hartmann von dessen Chor vorgetragen, eröffnete das Concert. Hierauf folgte: Arie von Pacini, gesungen von Fräul. Schwarzbach. Eine Phantasie über den

Sehnsuchtswalzer für Violoncelle von Servais wurde vorgetragen von Hrn. Kammermus. Schlick sen. Mit so viel Bravour dieser Herr sein Instrument zu regieren versteht, so kann Ref. doch nicht umhin, seinem Vortrag etwas mehr Grazie und Gefühl zu wünschen. Es folgte Potpourri für die Clarinette nach Melodieen aus Rienzi von Kummer, vorgetragen von Hrn. Schlick jun. Leider war der Lehrer dieses jungen talentvollen Mannes, Hr. Kammermus. Kotte, durch Unwohlsein verhindert, dieses Concert zu unterstützen, und sendete daher seinen Schüler, der übrigens seinem Meister vollkommen Ehre macht. — Der zweite Theil begann mit der Ouvertüre zur Oper „der Schiffbruch der Medusa" von Reissiger. Hr. Schlick sen. trug hierauf ein Salonstück für Violoncelle, nach Melodien aus Dom Sebastian vor. Unbedingt eignete sich diese brillante Pièce für das Spiel des Hrn. Schlick weit mehr und machte auch sichtlich mehr Glück beim Publikum. „Die Nacht" aus der Ode-Symphonie: Die Wüste, von David, wurde auf wiederholtes Verlangen wieder aufgeführt, und fand bei vorzüglicher Executirung großen Beifall. Zwei Lieder mit Clavierbegleitung von Voß und Gumbert, gesungen von Frl. Schwarzbach, beschlossen das Concert. Möchte Frl. Schwarzbach sich bewogen finden, bald in unser Städchen zurückzukehren. Können wir ihr auch wenig Eleganz, und keine Schätze bieten, so kann sie doch überzeugt sein, daß viele Herzen ihrem Erscheinen mit froher Hoffnung entgegen schlagen, und daß wir Alles thun werden, den hohen Genuß, welchen sie uns durch ihre Kunst gewährt, und wie wir alle hoffen, noch gewähren wird, durch die aufmerksamste und freundlichste Aufnahme zu vergelten. — Hrn. Musikdir. Hartmann bringen wir noch unseren besonderen Dank für die ihm leider selten belohnten Bemühungen, allen wahren Freunden der Kunst einen herrlichen Genuß bereitet zu haben.

O. Fr.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. **Therese Milanollo** gab in Amiens vier Concerte, wo sie durch ihr Spiel das Publikum zur Bewunderung hinriß.

Todesfälle. Der Hofkapellmstr. **Christian Rummel** ist am 12ten Februar in Wiesbaden gestorben.

Der russische Liedercomponist **Egor Warlamov** starb vor Kurzem in St. Petersburg; er war wohl nächst Glinka und Lwov der einzige Tonsetzer, dessen Name im Auslande bekannt ist.

In Braunschweig starb am 22sten Febr. der beliebte Liedercomponist **A. Fesca.**

Vermischtes.

Leipzig. Der bekannte Tanzcomponist **Labitzky** unternimmt nächstens mit circa dreizig Musikern, meist von hier, eine Kunstreise nach London.

Ein neues Oratorium: „Christus der Erlöser" von unserem Musikdir. **C. F. Richter** wird nächstens hier zur Aufführung kommen.

Die königliche Bühne in **Berlin** hat beschlossen, Beethoven's, Mozart's und C. M. v. Weber's, so wie auch Göthe's, Schiller's und Lessing's Geburtstage durch eines ihrer Meisterwerke zu feiern.

Im letzten philharmonischen Concert in Hamburg traten Frl. **Schloß** und Hr. **v. Königslöw** mit vielem Beifall auf. Auch ein noch sehr jugendlicher Künstler, **Bernhard Hildebrand**, Enkel Bernh. Romberg's, ließ sich hören.

Lortzing's Oper „der Waffenschmied" hat in Halle außerordentlich gefallen, und ist bereits drei Mal wiederholt worden.

Johann Gungl ist in Petersburg zum Kaiserl. Hofball-Musikdirector ernannt worden. Seine Tänze haben der Kaiserin und Großfürstin so gefallen, daß er von ihnen sehr werthvolle Geschenke erhielt.

Die komische Oper in **Paris** erfreut sich dieses Jahr vor allen anderen Theatern daselbst der größten Einnahme.

Julius Otto, Sohn des Musikdir. Otto in Dresden, hat einen Operntext geschrieben: „Maria Tudor", frei bearbeitet nach Victor Hugo.

Flotow hat sich mit einem Fräulein v. Zabow verlobt.

In **Wien** wurde die Oper „Zum Großadmiral" von Lortzing mit Beifall drei Abende hinter einander gegeben.

In **Petersburg** ist ein neues Theater eröffnet worden; an Pracht der Costüme und Decorationen soll es alle anderen Bühnen übertreffen.

Frau **Schlegel-Köster** hat einen dreijährigen Contract mit der Direction der Oper zu Berlin geschlossen.

Jenny Lind soll sich jetzt wirklich in kurzer Zeit mit einem jungen Engländer vermählen.

In Paris ist neulich wieder **Rossini's** Oper: „die Italienerin in Algier" aufgeführt worden. Frl. Alboni als Italienerin erregte lebhaften Beifall.

Die Sängerin am ungarischen Theater, Mad. **Schodel**, Nyary's Geliebte, soll auf Kossuth's Befehl in Debreczin öffentlich enthauptet worden sein, weil sie Nyary zum Treubruche an der Sache des Vaterlandes bereden wollte, und den mißglückten Versuch gemacht haben soll, Kossuth bei einem Festgelage zu vergiften.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. — Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 23.** Den 19. März 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber Choralreform.

Mit Beziehung auf v. Tucher's „Schatz des evangelischen Kirchengesanges im ersten Jahrhundert der Reformation".
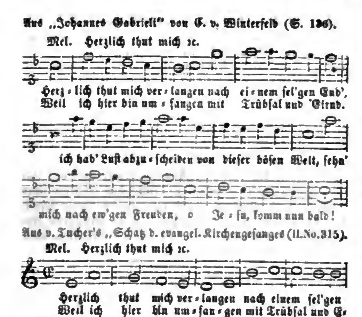
Nach den in diesen Blättern niedergelegten Berichten über die Verhandlungen in der vorjährigen Versammlung der Tonkünstlergesellschaft zu Leipzig, bildete auch die in neuester Zeit vielfach beantragte und (z. B. von bairischen und preußischen Consistorien) auch bereits eingeleitete Choralreform, insbesondere die Frage über die Lebensfähigkeit und Wiederherstellbarkeit des alten, sogen. rhythmischen Chorals einen Gegenstand der Debatten. Es handelte sich diesmal jedoch weniger um ein gründliches und tieferes Erwägen der streitigen Punkte, das jedenfalls späteren Zusammenkünften vorbehalten bleibt, als vielmehr nur um vorläufige Anregung und um zunächst die Stimmung und das Gesammturtheil der Gesellschaft über diese Angelegenheit zu erfahren. Die bezügliche Literatur hat seit Jahren schon vorgearbeitet. Möchte man unter möglichst gründlicher und vielseitiger Vergleichung und Besprechung der wichtigeren und beachtenswertheren Erscheinungen auf diesem Gebiete, durch Zusammenstellung vielfältiger Erfahrungen und unumstößlicher Thatsachen endlich zu einem durchgreifenden Resultate, insbesondere zur Erkenntniß alles dessen kommen, was praktische Geltung zu behalten oder erst zu erringen berechtigt sei. Die folgenden Zeilen wollen ein Scherflein hierzu beitragen. Die Betrachtungen, welche sie enthalten, knüpfen sich an ein Werk, das als die bedeutendste Frucht der die Reform direct, so zu sagen auf schnurgeradem Wege, energisch anstrebenden und hierzu auch tüchtig ausgerüsteten Kräfte angesehen werden kann. Es ist v. Tucher's „Schatz des evangelischen Kirchengesanges im ersten Jahrhundert der Reformation". Wenn irgend ein Werk im Stande ist, der Partei des Hrn. v. Tucher und aller derer, welche der Verwerfung unserer jetzigen Choralgesangsweise und der Einführung der älteren, rhythmisch belebteren, unbedingt das Wort reden, Proselyten zu machen, so könnte es eben nur dieses sein. Gründlichkeit und Vielseitigkeit des Wissens, überhaupt Gelehrsamkeit; ein seltener Fleiß und beharrliche, kein Opfer scheuende Ausdauer im Suchen, Forschen und Sammeln der zerstreut und oft versteckt umherliegenden Kleinodien in einem weiten, sich über einen Zeitraum von mehr als hundert Jahren erstreckenden Felde der Kirchenmusik, eine wahrhafte Begeisterung und seltene Pietät für die hohe Würde und den tiefen Ernst seines Gegenstandes erfüllen uns mit Hochachtung gegen den Verf. und ziehen den Leser unmittelbar in sein Interesse. Dennoch — bei der wärmsten Theilnahme für ihn — werden Viele allen bisherigen Anzeichen nach nicht im Stande sein, alle seither gehegten Skrupel zu beseitigen. Auch ich vermochte es nicht; ja, einige derselben sind, im Widerspruche mit des Verfassers Gedanken, nur noch stärker geworden. Wenn ich mir nun in Folgendem meine individuellen Bedenken ge-

gen so Manches, was in der Vorrede zum zweiten Theile, dem Melodienbuche des erwähnten Werkes (Theil I. enthält das Liederbuch), ausgesprochen ist, niederzulegen erlaube, so wird der geneigte Leser, gleichviel welcher Partei er in der fraglichen Angelegenheit angehört, sie vom Standpunkte ruhiger, klarer und vorurtheilsfreier Würdigung aufzufassen und sein eigenes Urtheil daran zu prüfen und zu befestigen wissen. Ergebnisse gründlicheren und tieferen Nachdenkens sollte man aber, wenn sie auch nur einigermaßen die Sache ihrer Entscheidung näher bringen können, der Oeffentlichkeit nicht vorenthalten. Endlich will ich mich nur noch vor der Zumuthung des Lesers verwahren, das hier vielleicht eine vollständige Beurtheilung des v. Tucher'schen Werkes, die ich jedoch einer reiferen Feder überlasse, erwartet. Bei meiner bereits ausgesprochenen Absicht mußte ich zunächst nur diejenigen Partien des Werkes in's Auge fassen, die der angeregten Reform wegen vorzugsweise widerspruchsfähig und der Erledigung bedürftig schienen. Gegen den hieraus möglicher Weise entspringenden Schein einer Mißachtung des in vieler Hinsicht trefflichen Werkes protestire ich aber im Voraus.

Das Hauptargument, auf welches der Verf., und mit ihm alle Vertheidiger des alten Chorals den stärksten Nachdruck legen, besteht in der Behauptung, daß derselbe durch den in ihm enthaltenen Rhythmus nur allein im Stande sei, das kirchliche Volksthum mit der musikalischen Seite des Kirchengesanges zu vermitteln, daß in ihm allein die rechte Form des lebendig-kirchlichen Gemeindebewußtseins zu erblicken wäre, da er das Einigende sei, das, was das Verhältniß der Theile eines Ganzen zu einander und zu diesem darstelle und gegenseitig verbinde. Er bringe dessen Gliederung zum Bewußtsein, einige darum auch eine Mehrzahl von Personen, welche an der Bewegung dieser rhythmischen Glieder Theil nehmen, und stelle das äußere Bild innerer Einheit derselben dar. „Dies alles, fährt der Verf. auf S. 7 der Vorrede weiter fort, „im Gegensatz der monotonen, schläfrigen, zusammenhangslosen Weise des bisher üblichen Choralsingens, das jedes Gefühl eines Rhythmus gänzlich ausschließt u. s. w., denn die wesentliche desselben, das unterscheidbare Moment von Thesis und Arsis, Auftakt und Niederschlag, fehlt in einer Singweise, die eben sowohl trochäische wie jambische Texte als Unterlage einer und der nämlichen Melodie möglich macht." — Die hier dem Rhythmus beigelegte Kraft und Wirksamkeit dürfte von Niemand in Abrede gestellt, desto mehr aber die letztere, den modernen Choral betreffende Behauptung angefochten werden. Ich will nicht den praktisch durchgebildeten Kirchenmusiker, sondern nur den musikalisch ungebildeten, aber mit gesundem Musiksinn begabten schlichten Gemeindesänger fragen, ob ihm jene Verwechselung jambischer und trochäischer Texte bei ein und derselben Melodie möglich, ob er im Stande sei, z. B. zu der Melodie: Wer nur den lieben Gott läßt walten 2c. etwa auch die in dem Liede: Gott des Himmels und der Erden 2c. enthaltenen trochäischen Textzeilen ohne inneres Widerstreben zu singen, und ich darf wohl einer verneinenden Antwort gewiß sein. Einer ausführlichen Widerlegung jener paradoxen Behauptung glaube ich aber den geehrten Lesern d. Bl. gegenüber enthoben zu sein, da ein namhafter Theil unserer Aesthetiker und sonstigen Kunsttheoretiker längst dargethan hat, daß das unterscheidbare Moment von Thesis und Arsis aller Musik, mithin jeder Folge von Tönen, welche als Bethätigung oder Ausdruck geistigen, in der ganzen Natur, wie im Menschen wohnenden Lebens erscheinen, demnach auch unseren Choral eigen sei. Sänge eine Gemeinde auch noch so langsam, schläfrig und schleppend, was übrigens dem Choral selbst nicht zur Last gelegt werden kann, das Gefühl jenes Momentes würde — wenn auch vielleicht geschwächt oder unbewußt — dennoch vorhanden sein. Es erregt daher wohl mit Recht unsere Verwunderung, wie es bei der reichen musikalischen Erfahrung, der meist gründlichen und leidenschaftslosen Reflexion des Verfassers möglich war, eine so irrige Behauptung aufzustellen. Mit ihrem Falle verschwindet aber auch das Recht, dem alten Chorale jene Kraft der Einigung ausschließlich zuzugestehen. Auch der moderne Choral besitzt sie, und er dürfte in dieser Beziehung gegen den alten bei weitem nicht so tief herabgesetzt werden, als man nach folgenden Worten des Vfs.: „die Wirksamkeit des Kirchengesanges in seiner ächten Beschaffenheit ist aber eine unendlich tiefer greifende, er ist der Träger des Gemeindebewußtseins in Christo, des Bewußtseins der Erlösung, der Rechtfertigung und Heiligung, sein Inhalt ist Lob, Preis und Dank, Glaube, Liebe, Demuth, Buße, Zerknirschung, Erhebung über alles Irdische, und Hoffnung des ewigen Lebens" — veranlaßt ist. Diese fast an das Mystische streifende Schilderung der Kraft des alten Chorals erinnert in der That an die Physiognomie der „allein selig machenden" Kirche. Ohne nur im geringsten boshaft zu sein, könnte man übrigens dieselben Waffen gegen den Gepriesenen kehren. Die Vergleichung der rhythmischen Structur folgender beiden Lesarten ein und derselben Melodie:

Aus „Johannes Gabrieli" von C. v. Winterfeld (S. 136).

Mel. Herzlich thut mich ꝛc.
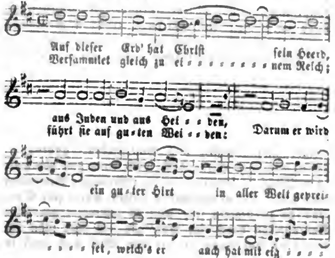


End',
lend,; ich hab' Lust ab = zuscheiden von dieser bösen
Welt, seh'n mich nach ew'gen Freuden, o Je = su komm nun bald!

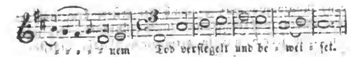
deren Mittheilung wir zweien für die Geschichte und die Entwickelung des evangelischen Kirchengesanges so ausgezeichnet wirksamen Männern zu danken haben, beweist schlagend, daß auch in den alten Melodien das Moment von Thesis und Arsis nicht immer unterscheidbar genug, sondern im Gegentheil zuweilen sehr zweifelhaft und willkührlicher Auslegung unterworfen gewesen sei, was von den modernen Melodien, sobald sie nur vor unreifen und unmusikalischen Schülerhänden verwahrt bleiben, nimmer zu sagen ist. Wohl schwerlich dürfte man in den seit hundert Jahren und noch früher erschienenen, die neuere Choralweise repräsentirenden Sammlungen auch nur *eine* Melodie finden, die eine rhythmisch so diametral verschiedene Fassung und in dem einen oder anderen Werke eine so arge Corrumpirung der einfachsten und natürlichsten Tactverhältnisse erfahren hätte.

Von den beiden vom Verf. auf S. 13 u. 14 der Vorrede näher beschriebenen Weisen des Rhythmus: dem *accentuirten* (dem sich als Thesis und Arsis in einer Notenreihe von gleicher Quantität kundgebenden) und dem *quantitirenden* (dem das Gewicht des Accents nicht blos als die Thesis zwischen gleich lange Noten, sondern als Verlängerung der Notengeltung an den Stellen, auf denen er ruht, stellenden) Rhythmus muß demnach der erstere dem modernen Choral unbedingt und uneingeschränkt, der letztere ihm jedoch nur in geringerem Maaße zugestanden werden. Der Hauptunterschied in der *formellen* Gestaltung des alten und modernen Chorals besteht demnach nur in einem Mehr oder Weniger der rhythmisch quantitirenden Bewegung. Wenn auch anerkannt wird, daß dieses Mehr des alten Chorals sich in Verbindung mit der damals weit erhabeneren der Würde der Kirche entsprechenderen Harmonie (die meines Erachtens mehr zu preisen ist, als das unentwickelte Tactwesen und die meist nur todtem Formalismus entspringenden Mensuralverhältnisse der damaligen Zeit) in oft recht wirksamer und ergreifender Weise geltend macht, so ist doch auch nicht zu leugnen, daß viel Härten und Geschraubtes in der musikalischen und oratorischen Declamation eben so sehr dem musikalisch unentwickelten Bewußtsein des Laien, als dem künstlerisch ausgebildeten des Kirchenmusikers von Fach widerstreben. Was man auch sage von Mangel oder Nichtmangel kirchlichen Gemeinschaftsgefühls, von geistiger, nur dem kindlich Gläubigen und mit christlicher Weihe Erfüllten erschließbarer Tiefe — ich frage nur einfach: Kann eine Melodie, wie die vorhin aus „Johannes Gabrieli" entlehnte, in ihrem unrhythmischen Wirrwarr zu irgend einer Zeit, in irgend einem Lande, in irgend einer Kirchengemeinschaft oder auf irgend einer Bildungsstufe eines herkömmlich organisirten Individuums für klar und faßlich, überhaupt für tauglich, geschweige für schön gehalten werden? Oder wird es der folgenden möglich sein, sich in irgend einer Gemeinde Sympathien und, was die Hauptsache ist, *Sänger* zu erwerben?

Aus v. Tucher's „Schatz d. evangel. Kirchengesanges (Nr. 327).

Mel. Auf dieser Erd' ꝛc.





Mich dünkt, daß sie den in einfachster Consequenz wesenden und wirkenden Gesetzen schöner und sangfähiger Melodienbildung ewig, d. h. zu allen Zeiten und unter allen Verhältnissen, Hohn spräche und mehr geeignet sei, eine Versammlung zu trennen, als in seliger Gemeinschaft Herz an Herz zu ziehen. Die melismatische Dehnung vom 2ten bis 5ten, die erkünstelte Rückung im 6ten Tacte, die hiermit zusammenhängende seltsame geschraubte Declamation, wovon auch die 3te, 4te und 5te Zeile, die etwa der Mittelstimme eines figurirten Orgelsatzes täuschend ähnlich sehen, merkwürdige Proben geben — wie sollte alles dies je willigen Eingang im Volke finden!

Am wenigsten dürfte jenes Gemeinschaftsgefühl mit einer besonderen Gestaltung des quantitirenden Rhythmus sympathisiren, welche ihrem wirklichen Wesen nach den Musikern als einfache Syncope (𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 oder 𝅝 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥) bekannt, von C. v. Winterfeld den Namen: rhythmischer Wechsel, erhalten hat, weil an solchen Stellen dem musikalischen Gefühle das dreitheilige Maaß des Tactes in ein zweitheiliges umgesetzt, und umgekehrt, erscheint. Dergleichen Syncopationen mehr oder weniger Noten sind den Kirchenmusikern vorzüglich aus den geistlichen Tonwerken des sechzehnten Jahrhunderts, woselbst sie in großer Menge vorkommen, bekannt. Hr. v. Tucher behauptet nun von diesem rhythmischen Wechsel, daß er die rhythmische Bewegung überhaupt wohl umgestalte, doch aber keineswegs den Tact umändere. Er giebt sich hierauf alle Mühe, die Zulässigkeit desselben für den Gemeindegesang hauptsächlich aus diesem Grunde zu rechtfertigen. Aber wird diese Unterscheidung zwischen Rhythmus und Tact bei der Einführung des rhythmischen Wechsels in's kirchliche Volksleben, überhaupt bei der Umsetzung dieser Notenfigur in Sang und Klang nicht eine sehr müßige und unnütze sein? Wird die größere Zahl der Gemeindesänger die erwähnte Umgestaltung darum, weil sie der Fachmusiker anstatt tactisch überhaupt rhythmisch nennt, weniger unbequem, unangemessen und widerstrebend finden? — Meint aber der Verf., daß, wolle man den rhythmischen Wechsel, eben weil er die rhythmische Bewegung umgestalte, für unangemessen halten, dann jede Syncopation zu negiren sei, weil es außerdem gar keine Syncopation durch eine Note gebe, so muß man sich über diese Folgerung bei der dem Verf. doch sonst so geläufigen Unterscheidung zwischen Kunst- und Volksgesang abermals verwundern. Denn eben nur im letzteren wird die Syncopation mit sehr seltenen Ausnahmen zu negiren sein; im Kunstgesange, wo sie als eins der wichtigsten Ausdrucksmittel für gewisse ihm zunächst überwiesene Stimmungen schwerlich zu entbehren ist, wird sie fort und fort ihr unbestrittenes Recht behaupten. Jeder Musiklehrer weiß, wie schwer es mitunter ist, selbst nicht unfähigen und einigermaßen vorgeübten Schülern die Syncopen so anzueignen, daß sie dieselben selbstständig, präcis und mit klarem Bewußtsein des in ihr liegenden rhythmischen Wesens und Wirkens ausführen; ja ich kenne Musiker, die nie im Stande waren, längere syncopirte Notenreihen vollkommen gut vorzutragen. Wie kann man dies aber von einer Masse unmusikalischer Sänger erwarten, deren bei weitem größten Theile der Sinn und die Bedeutung der Syncope für's rhythmische Gefühl noch weit unzugänglicher und widerstrebender ist. Auch die sorgfältigste Vorübung und nachdrücklichste und wirksamste Unterstützung von Seiten des Organisten und Sängerchors wird es nicht dahin bringen, daß Syncopen, wie z. B. im 3ten, 4ten, 6ten, 8ten, 9ten *c.* Tacte des oben mitgetheilten Chorals: Auf dieser Erd' *c.* von einer Gemeinde jemals in durchaus einiger und streng tactmäßiger Ausführung vernommen werden, zumal bei solchem Zwiespalt zwischen musikalischer und oratorischer Declamation, wie im 6ten, 8ten, 9ten *c.* Tacte desselben Chorals.

Störend muß hierbei auch oft der Umstand wirken, daß dem Gemeindesänger bei dem Vortrage solcher Syncopen eine sehr mächtige Stütze, nämlich die selbst dem routinirten Sänger oft so hülfreiche Beziehung auf nebenher in einfachster und natürlichster Tacteinrichtung sich bewegende Stimmen, fehlt. Wenn der Verf. auf S. 17, da, wo er von Melodie und Harmonie im Sinne der Alten spricht, sagt, „daß nicht leicht eine Melodie für sich allein, sondern nur im Geleite harmonischer Entwickelung gedacht und erfunden wurde, weil es einen Gegensatz von Melodie und Harmonie nicht gab" — so unterstützt dies meine Behauptung. Denn es geht hieraus hervor, daß die zugleich erfundenen Melodien mehr oder weniger abhängig von einander und, vereinzelt vorgetragen, durch die hierdurch aufgehobene, den Sinn des ganzen Tonstücks unterstützende und vervollständigende Wechselbeziehung der verschiedenen Stimmen, unklarer, unfaßlicher, unverständlicher und bedeutungsloser erscheinen, und daher auch schwerer vorzutragen sein müssen. Am Auffallendsten wird dies eben da hervortreten, wo eine Stimme gegen die andere Syncopen bildet; die syncopirte Stimme muß dann in

ihrer Vereinzelung meist unschöner, wenn nicht geradezu widersinnig erscheinen; sie muß dann dem Sänger mehr Schwierigkeit verursachen. Den Satz: „bald entdeckte man den großen Reiz, der den Melodien vermittelst solcher Syncopation durch eine Note zugeht, und wurden nun die rhythmischen Wechsel heimisch, ohne mehr in dem harmonischen Zusammenhange ihre Rechtfertigung zu finden", vermag ich zwar dem historisch ausgezeichnet unterrichteten Verf. gegenüber auf historischem Wege nicht zu widerlegen, allein das, wie zu hoffen, gesunde musikalische Bewußtsein vieler unserer Zeitgenossen, deren Anschauung und Bildung nicht blos die neuere und neueste Epoche der kirchlichen Vocalmusik zur Voraussetzung hat, muß ihn für den einstimmigen Volksgesang durchaus verneinen. Ich kann diesen „Reiz", wenn der Ausdruck bei Melodien meist so ernster, würdiger und erhabener Bedeutung überhaupt zulässig ist, nicht oder nur sehr selten, höchstens da erblicken, wo der rhythmische Wechsel nicht als vereinzeltes Glied mehrerer ursprünglich in harmonischem Conflicte gelegener Stimmen, nicht als unschöne Ruine erscheint. — Auch ist wohl zu bedenken, daß, abgesehen von der Ausführbarkeit oder Nichtausführbarkeit des rhythmischen Wechsels durch solche Massen, der einzelne Sänger, um vollkommen befriedigt zu werden, stets nur auf den gemeinschaftlichen Vortrag mit anderen, die übrigen wesentlich zugehörenden Stimmen ergänzenden Sängern, wenigstens auf Orgel- oder Clavierbegleitung hingewiesen wäre. Wie störend muß aber solche Abhängigkeit oft gerade in Augenblicken erscheinen, wo man, der Erhebung bedürftig, sein Lied aus vollem Herzen anstimmen möchte, sich gleichwohl aber vergebens nach der so wünschenswerthen Begleitung umsieht.

(Schluß folgt)

Das verhängnißvolle Jahr.

(Paris 1848.)

(Schluß.)

Der Blitz, der am 24sten Februar einschlug, durchzuckte die ganze Gesellschaft; die Stockung verbreitete sich von Oben nach Unten, ein Elend zog das andere nach sich. Den Theatern ging es schlimmer und schlimmer, und gegen die drohende Auflösung kämpfend, mußten sie bald die entbehrlichsten der untergeordneten Mitwirkenden verabschieden. Beliebte Sänger und Sängerinnen sah man im Blumengarten, im Wintergarten, an öffentlichen Lustorten vor dem Kaffee trinkenden Publikum auftreten. Unter den entlassenen Choristen war das Elend so groß, daß viele von ihnen nahe daran waren auf öffentlicher Straße sich ihr täglich Brod zu ersingen, und nur das mächtigere Schamgefühl sie davon zurückhielt. Bei Einzelnen überwand die Noth die Scheu; man sah wohlgekleidete Männer und Frauen umherziehen und mehrstimmige Gesänge mit musikalischer Bildung vortragen. Hin und wieder waren gute Geiger zu hören, und Sänger, die sich an kleinen tragbaren Clavieren begleiteten. Zweier Erscheinungen aus jener Zeit werde ich stets gedenken müssen. Ein großer hübscher Mann in feiner Kleidung an einer Krücke gehend, und dessen Haltung und sichtbare Verlegenheit ein ringendes, mühsam unterdrücktes Schamgefühl verrieth, während die farbigen Brillengläser die forschenden Blicke schienen abwehren zu sollen, nahm, auf einer der steinernen Bänke sitzend oder an einem Baum gelehnt, auf den Boulevards durch schlechtes Geigenspiel das Mitleid der Spazierenden in Anspruch. Er fuhr bei gesenktem Kopfe mit dem Bogen schrillend über die Saiten hin und her, und war gewiß kein Musiker. In den wohlerhaltenen Hut, der zu seinen Füßen stand, warfen ab und zu mitleidige Seelen einen kupfernen Sou. Der hatte sie bald durchwandert die Stufenleiter des Elendes, des äußeren Anstandes und des Ehrgefühls, und dies allmälige Sinken war betrübend wahrzunehmen. Als ich ihn zum letzten Mal sah, war er zum gemeinen Bettler worden und alle Scheu gewichen. Mit seinem zerlumpten Kittel hatte sich Gleichgiltigkeit eingestellt, er schien sich in sein Schicksal gefunden zu haben. — Der Andere war ein jüngerer Mensch, der von einem Hinterhof zum anderen zog*) und Scenen aus Corneille und Racine vortrug, durch Ortswechsel und Wendungen die eintretenden Personen andeutete, und seine Rede mit entsprechendem Geberdenspiel begleitete. Dies anhaltende und im Freien anstrengende Geschäft, die Lebendigkeit seiner Action und der französische Pathos hatten bald eine Heiserkeit zur Folge, die trotz des Räusperns und Hustens zunahm, und am Ende in ein solch dumpfes Geheul umschlug, daß es einem den Kehlkopf zersprengen wollte und die Lunge in der Brust zersetzte. Von der Anstrengung übermannt mußte er dann plötzlich abbrechen, und oftmals mit leeren Händen abziehen. Diese beiden Gestalten verschwanden endlich ganz und gar; ich werde sie aber nie vergessen können.

So erging es Vielen, die ihre kleine, aber doch einträgliche Anstellung an untergeordneten Bühnen

*) Bekanntlich hat hier fast jedes Haus einen freien Durchgang durch das am Tage offene Hausthor, und hinten einen kleinen gepflasterten Hofraum mit Wasserleitung, zu welchem die Flur führt.

und Orchestern eingebüßt und den kärglichen Nothpfennig erschöpft hatten. Die Kunst ging betteln und ward in ihren Wohnungen durch Almosen unterstützt. Es war eine traurige Zeit, und ist es noch. Und welche Aussichten für die nahe, sonst so glänzende Wintersaison in Frankreichs Hauptstadt! Die ist denn auch betrübt genug ausgefallen. Wir werden später eine kurze Uebersicht dessen geben, was sie gebracht.

Paris ist verödet. Liszt im Auslande. Thalberg nach flüchtigem Erscheinen wieder nach London zurück. Chopin, dem die geringste physische Bewegung eine Anstrengung ist und jede Anstrengung ein Leiden und ein Gräuel, hat sich in London niedergelassen. Dort muß er, wo er unterrichtet, die Treppen, die er nicht zu steigen vermag, in einem Lehnsessel hinaufgetragen werden. Er fühlt sich dort wie in einer Wildniß unheimisch, beängstet, gedrückt, kann das Klima nicht vertragen, und noch weniger die Namenverwirrung der adlichen Familien, mit denen er verkehrt. Ces gens-là, klagt er mit komischem Unwillen, ne s'appellent jamais comme leurs pères. Der hier so beliebte Karl Hallé ist nach harten Schicksalsschlägen mit den Seinen nach Manchester gezogen. Eben so Panofka, dem es in Paris so gut ging. Der ältere Franck trägt seit seiner Verheirathung doppelte Bürde des Lebens. Was hier zurückblieb, ist wie vergraben, man sieht und hört davon nichts. Ernst ist für uns so gut wie gestorben. Die fremden Künstler halten sich fern. Dagegen ist Prudent wieder eingetroffen, wie es heißt, in der Absicht ein Concert zu veranstalten. Mad. Pleyel wird gemeldet. Rosenhain ist nach langer Abwesenheit wieder angelangt, und glücklich über den großen Erfolg, den seine neue, in Brüssel ausgeführte Symphonie gehabt. Stephan Heller, der geistreiche Claviercomponist, von den Freunden aufgefordert ihnen nach England zu folgen, mag Paris nicht verlassen, und ist glücklich genug seiner Vorliebe für diesen Ort nachhängen zu können. Er freut sich, daß ihm noch einige Stunden geblieben, und seufzt, wenn der Augenblick kommt sie zu geben. Im Gegensatz zu seiner Vorliebe für Paris ist Berlioz, der es haßt, voll verbissenen Ingrimms, und unglücklich, daß er es nicht tausend Meilen hinter sich hat. Muß doch auch Deutschland, das ihm so liebe, ihm Revolutionen in den Weg legen! Welch hämischer Streich! Und Ungarn vollends, das er durch seinen Ragoczimarsch so gewaltig aufrührte und für sein Theil auf dem Gewissen hat! So rächt sich am Componisten die revolutionaire Musik. Aber unglücklicher noch als Berlioz ist über die deutschen Wirren und über die Berliner vor allen Spontini. Auf Erard's, seines Schwagers, fürstlichem Schloß „La Müette" am Bois de Boulogne den Sommer zubringend, lebte er, finster, in sich gekehrt, in kauzhafter Verstimmung; verstimmt über zunehmendes Gehörleiden, trauernd über die an seinem hochverehrten „Roi chevalier" in Berlin verübte Unbill. Ihm ist die jetzige politische Bewegung Rückschritt und Verfall. „Nous avons eu au moyen-âge la barbarie de l'ignorance, sagt er in trüber Voraussicht, nous allons voir à présent la barbarie de la civilisation." Jedenfalls ein bedeutendes Wort; zur Ehre der Menschheit aber doch, so Gott will, ein irriges.

Und in solcher Zeit, da aller Sinn nach außen gekehrt, alle Andacht und Sammlung fehlt, da wir es erlebten, daß während der Aufführung von Felicien David's „Eden", Adam und Eva kaum gesungen und die Stimme des Herrn ertönte, mit größtem Eifer über Louis Blanc und Caussidière disputirt wurde, und das (übrigens sehr irdische) Paradies die größte Mühe hatte die Erde zu überwinden: in solcher Zeit und in diesem Jammerthal hat Meyerbeer den Muth seinen „Propheten" zur Aufführung zu bringen! Den Heldenmuth darf man mit Recht sagen. Und noch dazu erst zu Anfang Aprils. Und dennoch ist es so. Die Einübung ist in vollem Gange, ein erdrückendes Geschäft, und es gehört Meyerbeer's geistige Kraft dazu bei schwachem Körper oder doch leidender Gesundheit der Aufgabe nicht zu erliegen. Im April die Aufführung. Wird denn im April die Oper noch bestehen? Und die Republik? Auf beides schon jetzt zu abonniren dürfte gewagt sein. Haben doch die allbeliebten Italiener schließen müssen. Sie sangen, wie das Conservatoire spielte, en famille. Und welche Familie! Aber die war auseinander gestoben. Die Direction machte an einem ihrer letzten Abende 22, sage zweiundzwanzig Franken Einnahme, setzte in zwei Monaten hunderttausend Franken zu, und schloß. Ein böser Schluß fürwahr, aber leider kein irriger. Seitdem haben sie wieder geöffnet, und zwar unter Ronconi, mit Lablache und der Alboni; wie es ihnen ergehen wird, weiß Gott.

Nur die Komische Oper hat sich gut gehalten, und vorzüglich einen glücklichen Treffer gehabt. „Mairöschen oder das Thal von Andorre" bringt jeden Abend volles Haus. Text und Musik allerliebst; Süjet einfach, reizend, komisch, rührend, nach Art der vielbeliebten französischen Rührspiele. Halevy's Musik meist schön empfunden, sinnvoll, reich an reizenden Motiven mit origineller Wendung und Modulation, bei vorzüglich gelungener Instrumentirung; wenn auch leider nicht ganz frei von um so störenderen modern

italienischen Unarten. Schade, daß die gefällige und höchst pikante Ouvertüre statt aus aneinandergereihten, nicht aus mehr durchgearbeiteten Motiven besteht, und daher nebst einigen Stellen in den beiden letzten Aufzügen nicht auf gleicher Höhe steht mit dem vorzüglichen ersten Act. Im Ganzen genommen, nichtsdestoweniger ein glücklicher Wurf. Und wird, wie hier, nicht minder auch im Auslande großen Beifall finden und der Taschentücher viele in Bewegung setzen.

Paris, im Februar. Aug. Gathy.

Leipziger Musikleben.

Abonnementconcerte. Euterpe.

Das achtzehnte Abonnementconcert am 1sten März brachte im ersten Theil die Symphonie Nr. 4 B-Dur von Beethoven, und im zweiten eine Wiederholung der Musik zu Athalia von Mendelssohn. Die Ausführung beider Werke war trefflich. In Mendelssohn's Musik hatten die HH. Eduard Devrient und Kammermusikus Grimm aus Berlin wieder den Vortrag der verbindenden Worte und der Harfenpartie übernommen. Die Soli wurden gesungen von den Damen Mayer, Marie Halbreiter aus München und Stark. Was die Composition betrifft, so bin ich nach einem zweiten Anhören zu einer wesentlich anderen Ansicht nicht gekommen. Trefflich, die Glanzpunkte des Werkes, sind der Chor Nr. 3 und das Melodram; rühmliche Erwähnung verdient eben so der Chor Nr. 1. Andere Nummern sind schwächer, so insbesondere der Chor Nr. 5.

Das siebente Concert der Euterpe, das dritte des zweiten Cyklus, welches am 5ten März stattfand, zeichnete sich durch die wohlgelungene, sichere Ausführung der Instrumentalwerke (Symphonie von Schubert, Concertouvertüre von Netzer, Najadenouvertüre von Bennett), wie durch das Auftreten eines Meisters aus, dessen Leistungen zu würdigen Leipzig seit einer langen Reihe von Jahren nicht vergönnt gewesen. Dieser Meister war Lipinski. Zu seinen Vorträgen hatte derselbe zwei eigene Compositionen im Manuscript, den ersten Satz aus dem vierten Concert, und eine „Phantasie" über Motive aus der polnischen Oper „die Krakauer" von Steffani, gewählt, — beides Werke, welche die Mitte halten zwischen den einseitig der Virtuosität dienenden, aus äußerem Anlaß entstandenen Compositionen, und jenen wenigen Werken, die, ganz innerer Nothwendigkeit entsprungen, die Kunst des Vortragenden nicht als Hauptsache, sondern nur als Element des organischen Ganzen erscheinen lassen. Ob sie daher geeignet waren, die Meisterschaft des Künstlers, seine Virtuosität im engeren wie im höheren Sinne des Wortes, den Hörern in vollem Glanze vorzuführen, wird man nicht unbedingt bejahen dürfen. Ihnen messe ich es bei, daß der Eindruck des Spieles weder in technischer, noch in künstlerischer Hinsicht ein ganz entschiedener, die Größe und Bedeutung des Meisters — den ich zum ersten Male hörte — sogleich nach den wesentlichsten Seiten hin veranschaulichender war, daß ich erst dann eine vollständigere Anschauung seiner Eigenthümlichkeit gewann, als ich denselben in Sonaten von Beethoven und Mozart kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Damit ist nicht gesagt, daß nicht auch im Concert die längst anerkannte Classicität seines Spieles, diese Größe des Tones, diese gediegene Ausdrucksweise, diese eiserne Festigkeit verbunden mit gewaltiger Leidenschaft und dramatischer Lebendigkeit dem Hörer zum Bewußtsein gekommen wäre, aber erst durch jene Werke der Kammermusik vollendete sich mir das Bild seiner Persönlichkeit. Großheit des Styles insbesondere ist es, welche ihn charakterisirt; in dieser Eigenschaft steht er ohne Nebenbuhler da, aber gerade diese ist im Concertspiel, wo der Virtuosität Concessionen gemacht werden müssen, weniger hervortretend. Die Vorträge im Zimmer waren daher für mich eine Quelle besonderen Genusses, und der Weg zum innigeren Verständniß seiner Richtung. Das im Concert so zahlreich wie nie versammelte Publikum spendete rauschenden Beifall; die Direction der Euterpe aber verdient Dank, daß sie uns Gelegenheit gab, den Künstler zu hören. — Der Gesang war auch diesmal durch Frl. Würst (mit einer Arie aus „Lucia di Lammermoor") vertreten. Die Dame sang in vieler Hinsicht besser, als man von ihr gewohnt war, und forderte nicht zu dem Gegenübertreten der Kritik heraus, wie früher. Der falsche Nimbus, den einige Enthusiasten ihren Leistungen verliehen, scheint zu schwinden.

F. B.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Harfe und Pianoforte.

Th. Oberthür, Op. 31. Reminiscences italiennes, Duo pour Harpe et Piano. Schott. 1 Fl. 21 Kr.

Ein Potpourri, auf die leichteste Weise zusammengeheftet. Die Stimmen sind leicht zu executiren und das Ganze somit dilettantisirenden Harfenistinnen zu empfehlen.

Für Streichinstrumente.

N. W. Gade, Op. 17. Octett für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle. Breitkopf u. Härtel. 3 Thlr. 20 Ngr.

Für Männerchor.

A. Schaeffer, Op. 21. Heft III. Die Bürgerwehr, Die Schneiderrevolution. Zwei heitere vierstimmige Männerchöre. Schlesinger. 20 Sgr.

Im Geiste der „Guckkastenbilder" und des „Volksständchens".

J. N. Endter, Op. 8. Vier Studenten, ged. von Wangenheim, Lied für 4 Männerstimmen. Luckhardt.

Gedicht und Composition gleich geschmacklos. Als Probe des Gedichtes der Anfang desselben:

Vier Studenten saßen früh beim Gerstenwein,
Waren erst nur halb betrunken, wollten ganz betrunken sein ɪc.

Die Verse sind matt und langweilig; sie bieten ihrem Hauptinhalte nach ein Lob des Studentenlebens, nämlich des müssigen und bummelnden, das zu seinem Hauptendzweck das Gansen und Pausen gestellt hat. Wäre die dazu gelieferte Musik besser gelungen, so würde ich bedauern, daß sie an ein so schlechtes Object verschwendet worden. Wie sie aber vorliegt, ist sie ihres Gegenstandes würdig, und so mögen denn Gedicht und Musik, ein würdiges Zwiegespann, ihre Wallfahrt unter das Publikum getrost antreten.

C. L. Fischer, Op. 3. Sechs Gesänge (Solo und Chor). 2 Hefte, jedes 1 Fl. 12 Kr. Schott.

Mittelgut, was sich weder loben noch tadeln läßt.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 24.** Den 22. März 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber Choralreform.

Mit Beziehung auf v. Tucher's „Schatz des evangelischen Kirchengesanges im ersten Jahrhundert der Reformation".

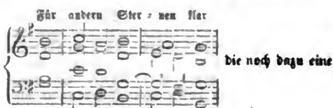
(Schluß.)

Mit welcher Beharrlichkeit und Zähigkeit der Verf. den Standpunkt nicht blos der älteren Kunst, sondern auch der ihr nachhinkenden Theorie jener Zeit zu behaupten sucht, ohne den neueren, lebendig in das Bewußtsein der Völker gedrungenen Fortschritten auch nur die geringsten Zugeständnisse zu machen, geht nicht blos aus der auf S. 17 gelegentlich ausgesprochenen Behauptung, daß bei der musikalischen Beurtheilung einer Stelle in einem alten Tonwerke der untergelegte Text gar nicht in Frage komme (!), sondern auch aus folgendem Raisonnement hervor: Der Verf. sagt ebendas., daß die praktische Musik besonders des evangelischen Kirchengesanges in seiner schönsten Blüthe zu Anfange des 17ten Jahrhunderts gar mannichfach in Widerstreit mit der Theorie gerathen sei, oder diese wenigstens für nicht mehr vollberechtigt gehalten werden könne. Dies habe aber auf den sogenannten rhythmischen Wechsel keinen Bezug, da dieser zu einer Zeit im evangelischen Kirchengesange herrschend wurde, da noch die alte Theorie in voller Anerkenntniß ihres Werthes und ihrer Gültigkeit stand. Wie grausam! Nicht nur die beiden letzten Jahrhunderte mißgönnt uns der Verf., sondern auch jenen von ihm selbst bezeichneten schönen Lichtblick der heiligen Tonmuse zu Ende des 16ten und zu Anfange des 17ten Jahrhunderts, wo die lebendige Kunst den seit Jahrhunderten geführten Kampf gegen die Tyrannei des allem frischen, blühenden Kunstleben feindlichen Systems von Neuem begann. Wir sollen mit unserem ganzen Sinnen und Fühlen, Wissen und Denken nun einmal nicht über das 16te Jahrh. hinaus, weil es in jeder (?) Beziehung und für alle (?) Zeiten den Culminationspunkt evangelischen Lebens und Singens aufweise! Der rhythmische Wechsel soll nun einmal fort und fort unbedingte Geltung und vollkommene Berechtigung haben, weil ihn die Theorie des 16ten Jahrhunderts billigt! Wie verträgt sich dieses hierarchische Soll mit der von Luther selbst als oberſten Grundsatz alles evangelischen Lehrens, Wirkens und Handelns aufgestellten Idee freien, selbstständigen Denkens, Forschens und Ringens nach natur-, vernunft-, zeit- und schriftgemäßer Entwickelung und Umgestaltung der geistigen Vermächtnisse der Vorzeit? Ich bin weit entfernt, die Warnung des Vfs. vor Beurtheilung der alten Musik blos nach Maßgabe des subjectiven Eindrucks überflüssig zu finden, aber der Eindruck, der dem historisch berechtigten Bewußtsein möglichst vieler Subjecte, wenn nicht einer ganzen Generation entgegentritt, dürfte doch etwas zu respectiren sein und dem bloßen Autoritätsglauben gegenüber nicht ohne Erfolg in die Waagschale gelegt werden.

Im Eifer für die Rechtfertigung des rhythmischen Wechsels geräth der Verf. auf einmal in Widerspruch. S. 18 verwahrt er sich gegen die modernen

Begriffe solcher Syncopationen und gegen die der alten Musik widersinnige Vortragsweise syncopirter Stellen in der neuen und neuesten Musik, welche der kurzen auf den Niederschlag fallenden Note oder auch der langen auf dem schlechten Tacttheile den Accent, wohl auch noch eine besonders scharf und kurz abgestoßene Betonung giebt. Gern giebt er darum zu, „daß man im Gegensatz gegen diese moderne Vortragsweise der Syncopen die Vorschrift geben kann, es seien solche Stellen der alten Musik, und so auch unsere evangelische Kirchengesänge, so zu singen, wie wenn den betreffenden Stellen ein dreitheiliges Tactmaaß eingefügt wäre, nämlich mit Beibehaltung des Accents auf der langen Note; irrig wäre aber demungeachtet die Vorstellung, als ob der Tact und so auch der Rhythmus selbst verändert wäre." Also auch die Vorstellung von der Umänderung nicht blos des Tactes, sondern auch des Rhythmus, hält der Verf. hier auf einmal für irrig, während er doch früher wenigstens die Umgestaltung des Rhythmus zugestand! Ferner: Wenn man mit irgend einer Thatsache, einem concreten Falle (hier die Ausführung der betreffenden Stellen im dreitheiligen Tacte anstatt im bisherigen zweitheiligen) einverstanden ist, wie kann man dann die Vorstellung, das jenen concreten Fall leitende, mit ihm in Eins zusammenfallende Bewußtsein (daß man eben eine andere — die dreitheilige Tactart eintreten läßt) negiren? Ist diese Abstraction nicht etwas seltsam!

Einen weiteren Grund, warum der rhythmische Wechsel befremdend oder widerstrebend erscheinen könne, findet der Verf. in unserer Notenschreibweise, welche das Einsetzen von Tactstrichen fordert, während die alte Schreibweise gar keine Tactstriche kennt. Durch Zerschneiden einer längeren Note mittelst eines Tactstriches werde der Fluß der Melodie für das Auge sehr verdunkelt; auch unserem Gefühle etwas Absonderliches zugemuthet, daß wir auf der Stelle der Thesis eine kurze und auf der Arsis eine lange Note ertragen sollen, was nicht auf den ersten Augenblick zum Bewußtsein komme, wenn die Tactstriche weggelassen würden. Wenn der Verf. sich aber dennoch der Tactstriche bediene, so geschehe es nicht nur deshalb, weil sich keine andere Weise, den Uebelstand zu beseitigen, auffinden ließ, sondern vorzüglich auch deshalb, um damit den Nachweis vom Gegentheil der vermeintlichen Tactlosigkeit unserer evangelischen Kirchengesänge zu liefern; auch sei unsere Zeit zu sehr an Tactstriche gewöhnt, als daß sie nicht den Tact selbst an diese geknüpft glaube und die Tactlosigkeit bei dem Mangel der Tactstriche annehmen sollte. — Hierauf erwidere ich: Wenn anders dem Wesen des alten Chorals die Volksgesängen geziemende Einfachheit, Faßlichkeit und Natürlichkeit eigen ist, so konnte die Auslassung der Tactstriche, wenn sie aus dem angeführten oder irgend einem Grunde wünschenswerth war, dem Glauben an die Tactlosigkeit des alten Chorals um so weniger Vorschub leisten, als die durchschnittlich geringe Ausdehnung der einzelnen Choralzeilen die leichtere Auffassung des ihnen inwohnenden rhythmisch melodischen Sinnes nur begünstigen mußte. Die in der alten Notation übliche Trennung der Zeilen durch Beistriche, oder in der modernen durch Fermaten oder Pausen — allenfalls mit Andeutung der tactischen Bedeutung der Anfangsnoten durch Einsetzung eines einzigen Tactstriches wäre wohl hinreichend gewesen. Zu billigen ist es demnach keineswegs, daß der Verf. seinen Chorälen mit den Tactstrichen blos deshalb Gewalt anthut, um nur den Schein der Tactmäßigkeit bei seinen ungläubigen Zeitgenossen zu retten; das vermeintliche Vorurtheil würde augenblicklich verschwinden, wenn die Tactmäßigkeit in Wahrheit, dem Wesen der Sache — nicht blos den Tactstrichen nach vorhanden wäre. Da hilft nun die stützensollende, gleichwohl aber auch verletzende Krücke nichts. Zugleich überrascht es, den Verf., der in Bezug auf den alten Choral nicht über den Standpunkt der theoretisch-praktischen Musik des 16ten Jahrhunderts hinaus will und den rhythmischen Wechsel hauptsächlich deshalb unerläßlich und preiswürdig findet, weil er bis gegen den Anfang des 17ten Jahrhunderts ohne Anfechtung bestand, plötzlich sich einer der späteren Zeit angehörenden Einrichtung in der Notation des Chorals zuwenden zu sehen, die sich seinem eigenen Geständnisse nach noch dazu dem rhythmischen Sinn und Wesen des alten Chorals widerstrebend zeigt. Um weniger unterrichteten Lesern eine nähere Anschauung von der widersinnigen und unkünstlerischen Gestaltung des rhythmischen Inhalts alter Choräle oder — wenn man dies nicht zugeben will — wenigstens von der unglücklichen Wahl und Einsetzung der Tactstriche zu geben, empfehle ich die Ansicht, oder noch besser, den Vortrag des oben aus dem v. Tucher'schen Werke (II. Nr. 315) mitgetheilten Chorals: Herzlich thut mich ꝛc. Auch folgende Zeile aus dem Choral: Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn ꝛc.



die noch dazu eine

verbesserte *) ist, dürfte die Sache näher in's Licht stellen.

Was der Verf. außerdem noch anführt, um die strenge Tactmäßigkeit der alten Musik **überhaupt** zu erhärten, ist, als auf geschichtlicher Basis ruhend, völlig stichhaltig. Sie wird auch im Ernste von Niemand geleugnet werden. Sie war vorhanden und genügte in ihrem damaligen Entwickelungsstadium der gesammten Kunstanschauung. Bei ihrer allzutreuen Uebertragung auf unsere Zeit kann es aber natürlich nicht fehlen, daß das alte Kleid dem neuen Inhalte nicht recht passen will, daß viele Melodien in ihrer rhythmischen (und resp. versuchsweise tactischen) Eigenthümlichkeit der gleichberechtigten solideren modernen Kunstanschauung widerstreben. Insbesondere zerfallen viele jener Gesänge, weniger dem Sinne als der Form (der Analogie der der Ton- und Wortsprache eigenthümlichen technischen Elemente) nach, mit den ihnen unterlegten Texten, zumal wenn diese nicht Urtexte sind. Am häufigsten erscheinen Widersprüche und Härten in der Declamation, bei der die prosodischen und zum Theil auch auf die Betonung influirenden logischen Verhältnisse des Textes der rhythmisch-melodischen Tonfügung des Liedes feindlich gegenüber stehen.

Gegen die Harmonisation der alten Choräle ist meines Erachtens wenig oder nichts einzuwenden. Es ist ziemlich allgemein anerkannt, daß die harmonische Entwickelung im 16ten Jahrh. der rhythmischen weit voraus war, und in Bezug auf Kirchenmusik auch jetzt noch vor der ausschließlich modernen bevorzugt zu werden verdient. Wenn der Verf. auf S. 28 bemerkt, daß viele Melodien den ihnen eigenen Ton des Volksmäßigen und die rechte Frische und Lebendigkeit durch die ihnen angehängte Harmonisation der drei Begleitstimmen eingebüßt haben, so glaube ich, daß dieser Uebelstand weit weniger der harmonischen Beigabe an und für sich, als den mancherlei der letzteren von Haus aus feindlichen Elementen in dem rhythmisch eigenthümlichen Charakter der alten Melodien beizumessen ist. Außer dem vorhin bezeichneten Mißverhältniß in der Declamation macht sich bei manchen Melodien demnach noch eins: das zwischen Melodie (insbesondere dem einen Factor derselben: dem Rhythmus) und Harmonie geltend. — Das, was uns über das alles die „innersten Tiefen des herrlichen Gemeindegesanges unserer Kirche" erschließen soll: „das Verständniß des wahren Wesens des Christenthums, welches besteht in der Aneignung des Wortes der Erlösung und in der Gemeinschaft, die Einheit mit Christo durch die Gemeinde" — ist wohl sehr zu beherzigen; nichtsdestoweniger wird man darin mit dem Verf. übereinstimmen, daß auf die Seite der formalen Entwickelung weniger Gewicht zu legen sei, da durch sie das Verständniß selbst nicht komme. Ich behaupte, daß auch dem tiefsten und weihevollsten christlichen Gemüthe ohne die nach allen Seiten in Einklang gebrachten technischen und formalen Erfordernisse jenes Verständniß nicht erschlossen wird.

Eines etwaigen Mißverständnisses wegen erkläre ich schließlich noch, daß mit dem vorherrschend negativen Inhalte dieses Aufsatzes keineswegs eine indirecte Vertheidigung des modernen Chorals intentirt ist. Mit Ausnahme jenes ihm allen Rhythmus absprechenden Vorwurfes und den daraus entspringenden Consequenzen lasse ich andere ihm zur Last gelegte Uebelstände wohl unangefochten. Nur, meine ich, soll man ihn nicht gleich ohne alle Umstände zu beseitigen trachten und so gleichsam das Kind mit dem Bade ausschütten. Man nehme immerhin von dem alten Choral an, was sich zu seinem Vortheil mit ihm vereinigen läßt. Vor allen Dingen widme man ihm mehr Sorgfalt in der Ausführung durch Orgelspiel, Sängerchor und Gemeinde. Die Macht träger Gewohnheit und des Schlendrians hat nicht nur viele Gemeinden und deren Geistliche für eine höhere musikalische Erweckung abgestumpft, sondern auch viele frische Kräfte unter den Cantoren und Organisten eingerostet. Kein Wunder, daß wir denn meist jenes eintönige, schleppende und schläfrige Singen vernehmen, das insbesondere durch die unvollkommene Einübung und Unterweisung in Schulen, durch eine oberflächliche, oft dem Zufall überlassene Auswahl der Melodien, durch eine zu große Anzahl von theilweise **sehr langen** Liedern, durch den leidigen Zwischenspielunfug ꝛc. verschuldet und durch den geringeren Grad rhythmisch quantitirender Bewegung dann allerdings noch auffallender wird. Was das Zwischenspielunwesen betrifft, so hat sich in der neueren Zeit manche tüchtige Stimme zu dessen Abhülfe wirksam vernehmen lassen. Neuerdings hat auch A. G. Ritter mit seinen „Zweiunddreißig der gebräuchlichsten Choräle mit Vor- und Zwischenspielen tactgemäß verbunden ꝛc." (Magdeburg, bei Heinrichshofen) einen

---

*) Das Original lautet: [Notenbeispiel: „Für andern Ster- nen klar"]

Versuch geliefert, Choral, Vor- und Zwischenspiel durch streng tactische Ein- und Zusammenfügung zu einer höheren rhythmischen Einheit abzurunden. Wenn man nun auch nicht behaupten kann, daß ihm die Ausführung dieses Grundgedankens **durchgängig** gelungen, so ist das Geleistete doch beachtenswerth und wohl geeignet, hierzu Befähigte zu wo möglich noch ergiebigerem Ausbau der angeregten Idee anzuspornen.

Möchten diese Wirren auch auf dem Gebiete des kirchlichen Volksgesanges durch unbefangenes, ruhiges, möglichst vielseitiges und gründliches Prüfen, Urtheilen und Versuchen auf Seiten beider Parteien, oder, was eben so wünschenswerth, durch den rechten Reformator, der nun bald erstehe, zu einem möglichst befriedigenden, das Wahre und Rechte siegreich und unumstößlich feststellenden Ende geführt werden!

Gera. Gustav Siebeck.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der vierzehnjährige Bruder des Violinisten **W. Hilf** gab in Cassel ein Concert mit großem Beifall.

Der junge Violinvirtuos **Wienovsky** gab in Weimar unter vielem Beifall ein Concert.

In **St. Petersburg** wurden neuerdings vier musikalische Matinées gegeben, worin Mad. König, eine reizende Holländerin, die Gesangspartien übernommen hatte, und von den HH. Albrecht, Schuberth, Droblisch und Rubinstein einige Quartette von Beethoven, Mendelssohn u. A. aufgeführt wurden.

In Weimar gastirte Hr. **Tichatscheck** aus Dresden zwei Mal im Tannhäuser von Richard Wagner mit großem Beifall; er wurde an jedem Abend drei und vier Mal hervorgerufen.

Neue Opern. Markull in Danzig hat eine vieractige Oper beendet: „der König von Zion", welche die Geschichte des Johann von Leyden behandelt.

In Landsberg a. W. wurde eine neue Oper „Lodoiska" von dem dasigen Musikdir. **F. A. Succo** aufgeführt.

Vermischtes.

Am 16ten Februar wurde die Oper „Maritana" von **Vincent Wallace** zum ersten Mal in Hamburg aufgeführt.

Labitzky's Plan, mit einem Orchester nach London zu gehen, hat sich zerschlagen in Folge einiger Punkte des Contractes, über welche man sich nicht einigen konnte.

Die **Euterpe** in Berlin unter Leitung des Hrn. Wieprecht giebt einen Cyklus von Abonnementconcerten, deren erstes am 1sten März stattfand. Es wurde mit einer Ouvertüre von Fl. Geyer eröffnet.

Eine neue Operette von **Adrian Boieldieu** jun.: „La fête du village voisin" ist mit vielem Beifall in der komischen Oper zu Paris aufgeführt worden.

In **Bremen** ist Mendelssohn-Bartholdy's „Sommernachtstraum" vier Mal gegeben worden.

Conradin Kreutzer componirt ein von Franz Wallner bearbeitetes Volksmährchen: „Zweimal um Mitternacht oder ein Mutterherz".

In Dresden soll die neue Oper des **Herzogs von Coburg** „die Vergeltung" zur Aufführung kommen.

In einem Concert des Hrn. Otten in Hamburg am 21sten Februar kam **Mendelssohn's** Musik zur „Athalia" zur Aufführung.

In **Berlin** beginnen nach der Aufführung der Nicolaischen Oper „die lustigen Weiber von Windsor" die Proben zum „Thal von Andorre" von Halévy. Der Componist wird selbst nach Berlin kommen.

In **Würzburg** spielen jetzt die Bühnenmitglieder auf Theilung.

In **Karlsruhe** ist man beschäftigt, den neuen Theaterbau, wozu der Oberbaudirector Hübsch den Plan entworfen hat, in Thätigkeit zu setzen.

Der verstorbene **A. Fesca** hat eine angefangene Oper hinterlassen, unter dem Titel „Ulrich von Hutten", welche der Kapellmstr. Müller in Braunschweig fertig componirt, und nächsten Winter auf der dortigen Bühne aufführen will.

Concertmstr. **Ries** in Berlin hat am 1sten März eine Schule für Orchesterspiel errichtet.

Ende dieses Monats wird in **Weimar** eine Versammlung der deutschen Stadtmusikdirectoren gehalten werden.

In Nr. 10 erwähnten wir eine neue Oper von **Flotow**: „das Wunderwasser". Sie ist nicht von ihm, sondern von einem Franzosen Grisar, und wurde nur ihm übersendet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**
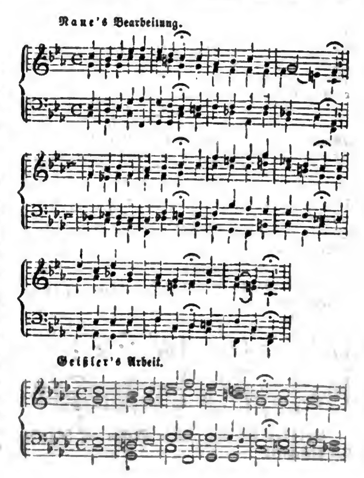
Dreißigster Band. **№ 25.** Den 26. März 1849.
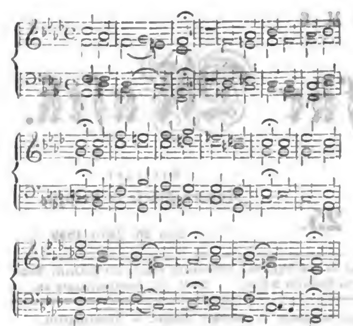
Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Männerstimmen.

Carl Geißler, Op. 80. Vollständiges Choralbuch in 180 Melodien für den vierstimmigen Männergesang bearbeitet, alphabetisch geordnet, mit Text unterlegt und gegenseitiger Hinweisung auf metrisch gleiche Melodien. — *Meissen, Fr. W. Goedsche.*

Der Gedanke des Hrn. Geißler, Chorăle für den vierstimmigen Männergesang zu bearbeiten, ist in sofern schon kein glücklicher, als er nicht neu ist, und wir in den Werken von Gäbler, Lägel, Naue u. A. ganz vorzügliche Arbeiten der Art besitzen, und somit ist das Unternehmen, zumal da sich das Choralbuch weder durch Vollständigkeit (obschon der Titel „vollständiges Choralbuch" lautet) noch durch inneren Gehalt vor den schon vorhandenen auszeichnet, ein fast überflüssiges zu nennen. Genannte Choralbücher, wenigstens die 251 Bearbeitungen von Naue, sind übrigens Hrn. Geißler durchaus nicht unbekannt, denn er hat sie bei seiner Arbeit (wenn man es überhaupt eine Arbeit nennen darf) bedeutend benutzt. Den geehrten Lesern dieser Zeitschrift stelle ich zur Prüfung zwei Bearbeitungen des Chorals „Christ lag in Todesbanden" von Naue und Geißler einander gegenüber:

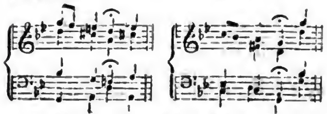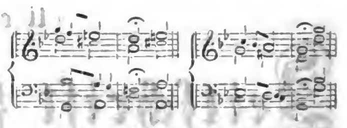




Ist es möglich, daß zwei verschiedene Bearbeitungen so sehr mit einander übereinstimmen können? — — Sollte Hr. Geißler diese Uebereinstimmung für eine zufällige erklären, dann wende ich mich an ihn mit der Frage, ob es auch Zufall sei, daß von den ersten siebzig Chorälen seines Choralbuchs wenigstens fünfundzwanzig denen von Naue so ähneln, wie der oben angegebene.

Hr. Geißler hat demnach eine sehr bedeutende Anzahl Bearbeitungen von Naue als seine Arbeit veröffentlicht. Daß er manche dieser Choräle in andere Tonarten transponirt, daß er bisweilen Harmonien, ja auch einzelne Harmonietöne verändert hat, ist sehr natürlich; darin besteht eben seine Arbeit, obwohl er durch diese letzteren Aenderungen eine Unmasse von Satzfehlern in sein Choralbuch gebracht hat. Ein Beispiel von solchen Aenderungen findet sich im 24sten Choral „Christ, unser Herr, zum Jordan kam".

In Naue's Choralbuch steht der Schluß der vierten Strophe so: Der Schluß der sechsten:



Geißler hat diese beiden Stellen auf folgende Art verbessert:



Ob diejenigen Bearbeitungen, die sich in Naue's Werk nicht finden, Arbeiten des Hrn. Geißler sind, mag dahingestellt bleiben; Vorstehendes zeigt hinlänglich, wie seine Arbeit beschaffen ist. Daß eine solche Copie einer Beurtheilung gar nicht unterworfen werden kann, versteht sich von selbst. — Vor der Veröffentlichung dieses seines „vollständigen Choralbuches" hat Hr. Geißler das Manuscript Hrn. Kapellmstr. Reissiger übersendet, und ihn aufgefordert, diesem seinem Werke ein empfehlendes Vorwort vorauszuschicken, was auch dieser gethan hat. Referent ist fest überzeugt, daß Hr. Kapellmstr. Reissiger, hätte er einen tieferen Blick in das Choralbuch gethan, die Masse von Satzfehlern bemerkt, das „Allgemeine evangelische Choralbuch in 251 Melodien bestehend" von Naue, gekannt, daß Geißler'sche Werk „mit bestem Gewissen" nicht hätte empfehlen können. — Auf dieses Urtheil des Hrn. Reissiger thut sich nun natürlicherweise Hr. Geißler sehr viel zu gute. Er sagt im Anfang seiner Einführung: „Die eben so freundliche als mich ehrende Aussprache unseres Reissiger über den Werth meiner Arbeit soll mich durchaus nicht eitel machen, vielmehr antreiben, auch in Zukunft bei meinen etwaigen Bestrebungen für die Kunst und meinen Stand so gut und vollkommen als möglich zu arbeiten. Doch muß mir's auch diesmal nicht wenig Freude machen, mich bezüglich der Nützlichkeit des Unternehmens in dem unparteiischen Urtheile eines unserer ersten Sangmeister gleichfalls nicht getäuscht zu sehen, und ich könnte füglich weitere Aussprache u. s. w. dem betreffenden Publikum überlassen." Am Ende dieser Einführung heißt es: „Mit Dank gegen den Ewigen, der mich nach längerer Krankheit meinem lieben Berufe wiedergiebt, dem ich, so er mich's erleben läßt, mit Ende dies. Jahres schon ein Viertel Säculum angehöre, mit Dank gegen den Gütigen, der mir in der glücklichen Wiederkehr meiner Gesundheit in den vergangenen Wintermonden auch die Kraft zu diesem Werke gab, sende ich es zu Euch, Ihr theuern Sangesbrüder, und freue mich des kleinen Beitrags zu dem neu erwachten herrlichen Streben für Ausbildung und Einigung des deutschen Männergesangs. Gott mit Euch und Eurem Carl Geißler. Zschopau, Am-

fang April 1847." — Die „theuern Sangesbrüder" möchten sich dieses Beitrags wohl schwerlich erfreuen.
G. Albrecht.

Aus Cassel.

Herr Redacteur,

Zwei recht interessante Erscheinungen veranlassen mich schon jetzt wieder, Ihnen Einiges aus unserer artistisch-musikalischen Wintersaison zu berichten, während ich Anfangs die Absicht hatte, solches erst nach deren Ablauf vorzunehmen. Was im niederen Leben der Drang der Neugierde und Verbreitungssucht genannt wird, das ist im höheren artistischen Walten und Schaffen ein geistiges Bedürfniß, ein Pflichtgefühl, welches jeden Kunstfreund unwiderstehlich auffordert, der großen schweigenden Menge einen Ausdruck, eine Sprache zu leihen, welche durch Guttenberg's ewig dankenswerthe Erfindung so leicht und so einfach alles Verwandte, alles Entfernte zusammenführt, die Erinnerung des Bekannten belebt, die Vorstellung des Unbekannten gewährt, die eigenen Gedanken und Gefühle bald abspiegelt, bald berichtigt und zur Ueberzeugung erhebt, bald aber auch zum directen Gegensatze und zur Verabscheuung hindrängt. Jenes Pflichtgefühl wird besonders rege, wenn wir etwas Ausgezeichnetes gesehen, gehört oder sonst wahrgenommen haben, welches von der unbestimmten Menge verkannt oder doch unrichtig verstanden und von gehässigen Parteigängern in selbstischer Verblendung ungerecht getadelt und angegriffen wird. Die beiden hierher gehörigen Anregungen sind zwei Concerte des Pianisten Hrn. Mortier de Fontaine, und das Engagement der jugendlichen Künstlerin Frl. Louise Liebhart aus Wien für das Fach der Coloratur am hiesigen Theater. Wenn eine jugendlich frische Sopranstimme von dem reinsten Metallklang, von melodischer Höhe, von Weichheit, Biegsamkeit und Geläufigkeit Bedingungen einer Coloratursängerin sind, wenn ferner eine gut geregelte Schule, eine richtige Bildung und Verwendung des Tones jene Naturgaben in das Bereich der Kunst erheben, wenn endlich eine gefühlvolle, geistreiche Auffassung der Gesangstücke in Verbindung mit einem gewandten und lebendigen Spiel und einem zierlich graciösen Aeußeren unschätzbare Eigenschaften für alles Schöne und insbesondere für die Bühne sind, so ist Frl. Liebhart eine Erscheinung, wie sie jeden wahren unparteiischen Kunstverehrer entzücken muß. Mehr brauche ich Ihnen auch nicht zu sagen, um einen richtigen Begriff von dieser jungen Künstlerin festzustellen. Sie ist von Geburt eine Ungarin und war bisher ein Zögling des K. K. Hofoperntheaters am Kärnthnerthor, und zugleich eine Schülerin des bekannten Gesangmeisters Gentiluomo zu Wien. Frl. Liebhart tritt jetzt wie ein so eben entpuppter Schmetterling zum ersten Male in die weite fremde Welt, und es war ein glücklicher Sonnenstrahl, welcher diese Psyche des Lenzes in unser nordisches Cassel führte. Möchten wir doch durch richtige Anerkennung dieses Geschick verdienen und uns nicht sobald wieder verscherzen. Frl. Liebhart zeigte sich zuerst in den beiden Anstandsrollen, der Margarethe in den Hugenotten, und der Königin in der Zauberflöte, sodann aber mit tausendfachen Reizen in der Titelrolle der Oper „Martha", welche sie zwei Mal hintereinander sang. Schon nach ihrem zweiten Auftreten wurde sie engagirt, und im ersten Concert des Hrn. Mortier erwarb sie sich durch den unnachahmlichen Vortrag eines Liedes von Fesca und eines österreichischen Volksliedes unter Pianobegleitung des Concertgebers die allgemeinste Gunst des Publikums, welche sich in einem nachhaltigen Beifallssturme unverkennbar aussprach und eine Wiederholung des Volksliedes nothwendig machte. So weit für jetzt über diese Künstlerin, für welche bereits mehrere Opern neu einstudirt werden, zunächst der schwarze Domino und die Krondiamanten. —

Wenn ich nun zu den Concerten des Hrn. Mortier de Fontaine übergehe, so bedarf ich einer Einleitung, worin ich an eine allgemeine Schwäche des großen Publikums erinnern muß. Bei verschiedenen Gelegenheiten habe ich ausgesprochen, daß die große Menge ein kleines Kind sei und daß ihr daher nur das grell in die Sinne Fallende, das Verblendende, das Ueberwältigende einen Eindruck von bleibender Bedeutung macht, während das nach Außen hin gewöhnlich so unscheinbare Geistig-Große, das wahrhaft Schöne der Kunst und des Lebens ohne Einfluß bleibt, bis die Stimme der höheren Kritik, oder eigentlich bis die Posaune des Ruhmes die tauben Ohren zur Besinnung weckt und das Edle zum Bewußtsein der Mehrzahl, wenn auch nicht der Menge, bringt. Hiermit hängt zusammen, was Dr. A. J. Becher einmal über Mortier's Leistungen ausgesprochen hat. Er theilt die Virtuosen sehr richtig in solche, welche sich zu einer selbstständigen Höhe technischer Vollendung hinaufschwingen, unbekümmert gewöhnlich um die Lösung wahrer, höherer Kunst, und sodann in solche, welche als geweihte Priester der Kunst im gewissenhaften Dienste ihrer Gottheit nur das Wahre und Schöne, wo sie es finden, verehren und durch ein tief empfundenes, andächtiges Wiederbeleben, Erhalten und Darstellen alles Großartigen sich und Andere erheben. Zu diesen letzteren, seltneren Virtuosen gehört Mortier zu seinem ehrenvollen Ruhm, allein

zu seinem unmittelbaren Nachtheil, weil er Nichts besitzt, was die große Menge erwartet, am liebsten lobt und am freigebigsten bezahlt, keine Extravaganzen, keine widernatürlichen Contraste, keine Knalleffecte, nichts von allen den beliebten Modernitäten und Kunstgriffen unserer neueren Virtuosen! Hr. Mortier spielte so ruhig, so gemessen, so verständlich, so in sich gekehrt, sein Crescendo und Decrescendo hatte ein so natürliches, so unmerkliches Zu- und Abnehmen, die ganze Steigerung seiner Tongemälde eine so ungewohnte Mäßigung, seine Kraft zeigte so wenig Wildheit und bestand hauptsächlich nur in einer sich gleichbleibenden Ausdauer, daß ich wirklich nur mit gedämpfter Stimme mein Bravo ausrief, als die große Menge sich zweifelhaft aussprach. Noch nie ist mir das Ihnen noch neulich als unselbstständig charakterisirte Urtheil meiner Vaterstadt so bedauerlich, so verwerflich erschienen, als jetzt. Wie viele unserer hiesigen Künstler und Kunstnotabilitäten haben sich jetzt in dem Verkennen jenes Künstlers verrathen und ihre Parteilichkeit und Einseitigkeit eingestanden. Eben weil Hr. Mortier nichts Excentrisches zeigte, keine einstudirte Manier offenbarte, sondern den Geist eines jeden großen Componisten in seiner jedesmaligen Eigenthümlichkeit aufzufassen und wiederzugeben sich bemühte, so befand man sich in Verlegenheit, was man über ihn sagen sollte, und tadelte bald das zu langsame, bald das zu schnelle Tempo, bald die Ruhe, bald die Lebendigkeit. Im ersten Concert trug Mortier das G-Moll Concert von Mendelssohn-Bartholdy, ein Allegro aus dem vierten Concert von Händel nach einer Bearbeitung, Spohr's erstes Trio concertant, und seine Phantasie „die Wolfsschlucht" vor. Das zweite Concert ohne Orchesterbegleitung brachte Beethoven's große Sonate Op. 106, Schumann's Andante mit Variationen für zwei Pianoforte, und Beethoven's Sonate in F-Moll, Op. 57. Hr. Musikdir. Arnold Wehner aus Göttingen, Ihnen schon mehrfach gerühmt, unterstützte Hrn. Mortier mit seinem eleganten Spiel in dem Schumann'schen Andante zu allgemeinem Beifall.

In beiden Concerten bediente sich der Concertgeber mehrerer Flügel aus der hier bestehenden Fabrik des Hrn. Carl Scheel, welche einer besonderen Beachtung vorzüglich werth sind. Dieselben bestehen in zierlicher Bureauform und haben ein so geschmackvolles Aeußere, daß sie sich schon als bel ornament für das Zimmer empfehlen, zugleich aber alle anderen wünschenswerthen Vorzüge des Inneren damit verbinden. Der Baß hat eine volltönende, nachhaltige Stärke, der Discant eine wohlklingende Reinheit, und das Ganze schöne Egalität und Temperirtheit.

— — r.

Leipziger Musikleben.

Concert des Hrn. Ernst. Abonnementquartett. Neunzehntes Abonnementconcert.

Am 11ten März veranstaltete Hr. H. W. Ernst im Gewandhaus eine Matinée. Er spielte nicht die Elegie, auch nicht den Carneval; er trug, was ich rühme, zum Theil neue Compositionen vor: ein Concert pathétique, Fis-Moll (Mscpt.), Phantasie über Motive aus Othello, endlich „Ungarische Weisen" variirt. Unterstützt wurde das Concert von Frl. Caroline Mayer. Durch eine Probe im Tonkünstler-Verein war sowohl ich, als andere Mitarbeiter dieser Blätter verhindert, das Concert zu besuchen. Hr. Ernst und auch Frl. Mayer erndteten rauschenden Beifall. Namentlich wurden die Leistungen der Letzteren als besonders glückliche gerühmt.

Schon in der dritten Quartettunterhaltung am 7ten März hatte Hr. Ernst mitgewirkt. Wir hörten: Quartetts von Haydn, B-Dur, von Mozart D-Dur, endlich von Beethoven, F-Dur, Op. 59, das erste ausgeführt von den HH. David, Joachim, Herrmann und Wittmann, das zweite von den HH. Joachim, Klengel und den Genannten, das dritte von den HH. Ernst, David, Joachim und Rietz.

Das neunzehnte Abonnementconcert am 15ten März wurde eröffnet mit der Ouvertüre zu den Abenceragen von Cherubini. Frl. Würst sang „Parto, ma tu, ben mio", aus Titus, und „Nun beut die Flur" aus der Schöpfung. Sie bestrebte sich, möglichst Gutes zu leisten und die früher gerügten Mängel zu beseitigen. Ich ermuntere sie, auf diesem Wege fortzuschreiten. Hr. Eduard Franck aus Berlin spielte ein Pianoforteconcert eigener Composition, und fand nach dem ersten Satze gar keinen, am Schlusse nur äußerst geringen Beifall. Es war dies eine Ungerechtigkeit von Seiten des Publikums, da sowohl Composition als Spiel größere Anerkennung verdienten. Nicht zu irren glaube ich indeß, wenn ich in der Art des Auftretens des Hrn. F. eine zu dem von ihm erlangten Resultat wesentlich mitwirkende Ursache finde, ich meine seine affectirte Leichtigkeit, diese unliebenswürdige Liebenswürdigkeit, diese nicht geniale Genialität. Auf mich wirkten die genannten Eigenschaften unangenehm, und ich glaube, daß

es Anderen auch so ergangen. Wenn ein Künstler auftritt, so setzen wir nothwendig voraus, daß es ihn interessirt, vor diesem Publikum zu spielen, sonst entsteht mit Recht die Frage, warum er es nicht lieber bleiben läßt. Daraus folgt, daß er stets mit Achtung dem Publikum gegenübertreten soll; er soll nicht der Bediente desselben sein, er soll es aber eben so wenig als eine Gnade betrachten, wenn er spielt. Von der Composition des Hrn. F. interessirte mich insbesondere der erste und zweite Satz, und hier wieder die ersten Hälften beider Sätze. Der Schluß des Adagio wurde etwas verunstaltet durch die zu lang ausgedehnten Triller; in der zweiten Hälfte des ersten Satzes störten etwas fremdartige Elemente, welche mit dem Vorausgegangenen in geringer Verbindung standen. Der letzte Satz erschien mir minder bedeutend, zerstückelter und gewann keineswegs durch die Thalberg'sche Etüde als Cadenz. Im Allgemeinen aber zeigte das Concert Lebendigkeit und Geist, und, bei Anklängen an Mendelssohn, doch ein mehr als gewöhnliches Compositionstalent. Minder befriedigte mich das Spiel des Hrn. F. Der Anschlag war trocken und ohne Tonabstufungen; große Ausdauer und Fertigkeit aber, Leichtigkeit, Eleganz müssen ihm zugestanden werden. — Zum Schluß des ersten Theils spielte Hr. Ernst den ersten Satz des oben erwähnten Concerts. Der Virtuos, dem eine eminente Technik ohne Weiteres zugestanden wird, befriedigte mich indeß nicht. Möglich, daß die Hitze im Saal zu dem Mißlingen und unschönen Klängen in den höheren Lagen des Instruments beitrug; es war mir indeß nicht möglich, durch das Gebotene zu einer günstigeren Ansicht zu gelangen. Dagegen erschien mir die Composition großentheils lobenswerth. Von dem rauschenden Beifall, welcher gespendet wurde, hätte ich, gerecht abwägend, Hrn. Franck einen Antheil gegönnt. — Im zweiten Theil kam eine neue Symphonie von Ferd. Hiller in E, Manuscript, mit dem Motto von Em. Geibel: „Es muß doch Frühling werden", zur Aufführung. Das vorausgegangene siebenviertelstündige Concert hatte mich so ermüdet, daß ich dem Werke nicht die erforderliche, von mir gewünschte Aufmerksamkeit widmen und immer folgen konnte. Nach dem allgemeinen Eindruck zu urtheilen, betrachte ich dasselbe als eine sehr hervorstechende Leistung, welche die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde in Anspruch nimmt. Der Componist hat, so scheint mir, jetzt auch in der Instrumentalmusik seinen früheren trefflichen Leistungen im Fache der Gesangsmusik Ebenbürtiges geschaffen. Das Urtheil der Musiker war einstimmig ein günstiges.

Fr. Br.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

F. Skraup, Op. 30. Trio. Peters. 1⅓ Thlr.

Wird besprochen.

Für Streichinstrumente.

G. Onslow, Op. 72. Vingt-huitième Quintetto p. deux V., A. et deux Vcelles. Kistner. 2 Thlr. 20 Ngr.

Lieder mit Pianoforte.

J. Offenbach, Zwei deutsche Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Nr. 1. Das deutsche Vaterland. Nr. 2. Der deutsche Knabe. Schlosz. Jedes 10 Ngr.

Beide Lieder stehen auf einem schülerhaften Standpunkte und zeigen von einer sehr geringen Erfahrung des Verfassers in diesem Fache. Nr. 1 erinnert an die süßlichen Guitarrenlieder der Bohnhardt'schen Epoche, Nr. 2 hat wenigstens rhythmischen Schwung. Die Begleitungsstimme ist überall wirkungslos.

G. Preyer, Op. 52. Liebesglück, ged. von E. Geibel. Diabelli. 30 Kr.

Das Product eines gewandten und fähigen Musikers, der mit Sicherheit seine Effecte voraus berechnet und in dem Gelingen derselben nur etwas Nothwendiges sieht. Singstimme und Begleitung sind leicht zu handhaben.

C. Keller, Op. 61. Auswanderer, 4 Lieder mit Pianoforte. Nr. 1. Auswanderers Klage, für Sopran oder

Tenor, 5 Ngr. Nr. 2. Erinnerung, für Alt, 5 Ngr. Nr. 3. Der auswandernde Schneider, für Bariton oder Baß, 10 Ngr. Nr. 4. Die Colonisten, ein- oder zweistimmig zu singen, für Tenor, 5 Ngr. Peters. Zusammen 18 Ngr.

Leicht und seicht, unbedeutende Nachahmungen von Unbedeutendem. Der Verfasser hat Anlage, Favoritcomponist in dem Sinne von Gumbert, Krebs u. s. f. zu werden.

F. Schubert's Nachgelassene Werke für eine Singstimme mit Pianoforte.

Lieferung 41. Lied eines Kriegers. Das große Halleluja von Klopstock. (Für 3 Frauenstimmen.) Lieferung 42. Fragment aus dem Gedichte: Die Götter Griechenlands, von Schiller. Das Finden. Cora an die Sonne. Grablied. Adelaide.

Beide Hefte bieten nichts Bedeutendes; sie gehören zu jenen Sachen, die jedenfalls der Componist, als zu unbedeutend für die Oeffentlichkeit, bei Seite gelegt hat.

M. H. Hauser, Op. 8. Lieder und Gesänge für eine Singstimme. 4 Hefte, à 10 Ngr. Hofmeister.

J. Rietz, Op. 27. Sieben Lieder. Breitk. u. Härtel. 25 Ngr.

F. X. Chwatal, Op. 85. Kinderlieder. Heinrichshofen. 2tes Heft, 10 Sgr.

Werden besprochen.

Für Männerchor.

F. Neukäufler, Drei deutsche Gläser (ged. von Tenner). Schott. 27 Kr.

Ist brauchbar und empfehlenswerth. Der Componist verspricht Gutes in diesem Fache.

F. Kücken, Op. 48. Wachet auf! Ged. von Geibel, Chor für Männerstimmen. Kistner. 1 Thlr.

Wir haben diesen Chor mit freudiger Ueberraschung durchgesehen; er zählt gewiß zu den besten Arbeiten Kücken's. Dem Wortinhalte nach gehört er den Zeitliedern an, doch ist seine ganze Darstellung eine edlere und höhere, als die große Menge der musikalisch-politischen Stoßseufzer, welche einer der Kunst eben nicht günstigen Aufregung ihr Dasein verdanken. Bei aller Breite der Form und bei einer fast symphonistischen Anlage hat der Componist doch nicht die Grenzen des Gesanges überschritten, und die erzielten Wirkungen bleiben immer die natürlichen. Nur durch stark besetzten Chor kann dem Gesangstücke sein Recht angedeihen.

J. G. Stowiczek, Op. 21. Drei Trauergesänge für 4 Männerstimmen. Nagel.

Enthält eine Arie und zwei Choräle, die, ohne besondere Bedeutung, ihrem Zwecke zur Genüge entsprechen.

Duetten für weibliche Stimmen.

J. Concone, L'escarpette (die Schaukel), berceuse pour deux voix de femmes. Musique arrangée d'après un choeur de Nini. Schott. 36 Kr.

Eine Tändelei.

J. Becker, Op. 40. Drei zweistimmige Canzonetten. Nr. 1. In Italien. Nr. 2. Nachts im Kahne. Nr. 3. Des Finken Gruß. Peters. 20 Ngr.

Der Verfasser hat mit großem Fleiße die Selbstständigkeit der Stimmen zu wahren gesucht, und jede sangbar zu führen verstanden. Besonders empfehlenswerth finden wir die Nummern 2 und 3. Die erste Canzonette ist schwerfällig, zu weit ausgedehnt, und wandelt oftmals auf dem Pfade der Gewöhnlichkeit.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 77. Drei zweistimmige Lieder mit Pianoforte. Kistner. $22\frac{1}{2}$ Ngr.

1. Dies ist der Tag des Herrn. 2. Das Aehrenfeld. 3. Lied aus Ruy Blas von Victor Hugo für Chor von sechs bis acht Sopranstimmen und Orchesterquartettbegleitung. — Diese Duetten gehören unter die nachgelassenen Werke des Meisters; sie reihen sich in Form und Haltung an die früher in derselben Handlung erschienenen Duetten an, und sind gleich jenen vortrefflich und geistreich.

Kirchenmusik.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 73. Lauda Sion, für Chor und Orchester. Nr. 1 der nachgelassenen Werke. Schott. Partitur, 6 Fl.

Wird besprochen.

Für die Orgel.

A. Hesse, 83stes Werk, Phantasie-Sonate und 2 Vorspiele für die Orgel. Hofmeister. 25 Ngr.

Wird besprochen.

Bücher.

C. Gollmick, Carl Guhr. Nekrolog. 8. 32 S. Frankfurt a. M., 1848. In Commission bei Fr. Benj. Auffarth.

Ein thatenreiches, bewegtes Leben endete mit Carl Guhr, wohl werth, auch von denen gekannt zu sein, die demselben persönlich nicht nahe standen. Der Verf. zeichnet es mit Treue und Zuverlässigkeit, sich grundsätzlich von aller Parteilichkeit fern haltend. Wie kaum ein Anderer hatte er, der bereits 1817 in's Frankfurter Orchester eintrat, viele Jahre hindurch Gelegenheit, Guhr's Wirken aus eigener Anschauung würdigen zu lernen. Wir empfehlen das Schriftchen und bemerken, daß der Gesammtertrag der ganzen Auflage für ein

Zeichen der Erinnerung an den Dahingeschiedenen bestimmt ist, aber dessen Ausführung ein zu diesem Zwecke gebildetes Comite sich seiner Zeit aussprechen und Rechnung ablegen wird.

Intelligenzblatt.

Skraup, F., Trio facile pour Piano, Violon ou Flûte et Violoncelle G. Op. 30. 1 Thlr. 20 Ngr.
Voss, Ch., La Pluie de Perles. Fantaisie-Etude pour le Piano. Op. 95. 20 Ngr.
———, Wiederhall. 2me Nocturne arrangé pour Piano à 4 mains. Op. 81. 12½ Ngr.
———, La Sentimentale. Cantilène arr. pour Piano à 4 mains. Op. 83. 12½ Ngr.
Walch, Pièces d'Harmonie pour Musique militaire. Livr. 32. 3 Thlr. 10 Ngr.

Durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen!

Wir empfehlen aus unserm Verlag folgende
Gesangs-Schulen und **Gesangs-Uebungen**
mit Begl. des Piano:

Aprile, 35 Solfeggi per Soprano o Tenore. 2 Thlr.
Banderali, 24 fortschreitende Singübungen der Pariser Musikschule. 3 Lief. à 1⅓ Thlr.
Bordogni, 36 Vocalises p. Soprano ou Tenore, 3 Livr. à 2 Thlr., dito p. Basso à 2 Thlr.; 12 nouv. Vocalises p. Basso, dito p. Contralto ou Mezzo-Soprano, 2 Livr. à 1 Thlr.; Trois Exercices et 12 nouv. Vocalises p. Mezzo-Soprano, dito p. Alto ou Baryton, 2 Livr. à 1½ Thlr.
Cherubini, Solfeggien, comp. für das Pariser Conservatorium. Für Sopran, für Mezzo-Sopran, für Alt, für Tenor, für Bass, à 1 Thlr.
Concone, 50 Leçons de Chant p. le médium de la voix, 3 Thlr., dito en 4 Livr. à 1 Thlr.; 30 Exercices p. la voix, ¾ Thlr.; 40 nouv. Leçons de chant p. Basse ou Baryton, 4 Livr. à ¾ Thlr.; 15 Vocalises p. Soprano ou Mezzo-Soprano, 2 Livr. à ¾ Thlr.
Danzi, Neue Singübungen für Sopran, f. Alt, f. Bass. (2 Lief. jeder Stimme.) à 1 Thlr.
Duprez, Die Kunst des Gesanges. Vollst. theor.-praktische Gesangschule, eingeführt im Pariser Conservatorium. netto 3 Thlr. Auch unter d. Titel: L'Art du chant, méthode complète.
Gumbert, 10 leichte Singübungen f. Sopran, 20 Sgr.; 10 schwerere Singübungen, 25 Sgr.
Jansenne, Exercices de Soprano, Einleitung zu Bordogni. 1⅓ Thlr.
Marx, Die Kunst des Gesanges. netto 2 Thlr.
Panseron, Musikalisches A B C, eigends zum Unterricht seiner Tochter, 5 Lief. à 1 Thlr.; 75 leichte u. fortschreitende Solfeggien, 5 Lief. à 1 Thlr.; 50 Solfeggien für 2 Sopranstimmen, 4 Lief. à 1⅓ Thlr; 25 Exercices et 25 Vocalises p. Mezzo-Soprano, 4 Livr. à 1½ Thlr.; 12 Etudes spéciales p. Soprano ou Tenore, dito pour Basso ou Contralto, 2 Livr. à 1 Thlr.
Rossini, Gorgheggi e Solfeggi per Soprano. 1 Thlr.
— —, Gorgheggi e Solfeggi p. Soprano. ½ Thlr.
Rungenhagen, 52 leichte u. fortschreitende Uebungen f. Sopran od. Tenor. 3 Lief. à ½ Thlr.

Berlin, **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhdlg.

Billiger Verkauf einer musikalischen Bibliothek.

Eine auserlesene Sammlung von Musikalien, musikalisch-theoretischen Werken und seltenen Handschriften (unter den letztern zwei auf Pergament aus dem 12ten — 14ten Jahrh.), die sämmtlichen Instrumental-Stimmen zu Haendel's Samson nach der von Mosel'schen Bearbeitung, unter den ersteren Sinfonien, Concerte, Quartette, Trios, Duette, Sonaten, Schulen, Etuden u. s. w. für Pianoforte, Violine, Bratsche, Cello u. s. w., Gesangmusik aller Art, Partituren, Klavierauszüge, gedruckte und geschriebene Stimmen zu berühmten Oratorien, Opern, Kirchen- und Concert-Musiken, so wie eine reiche Auswahl ausgezeichneter ein- und mehrstimmiger Gesänge, soll wo möglich im Ganzen für den 4ten Theil ihres Werthes gegen gleich baare Bezahlung verkauft werden. Die Sammlung würde sich für Leihbibliotheken trefflich eignen.

Kauflustige wollen sich baldigst, bis spätestens zum 8ten April cur., in portofreien Briefen wenden an

J. H. Brandt,
Auct.-Commissar u. gerichtl. Taxator in Halle a. S.

Anerbieten für Componisten.

Es werden vier Oratorientexte (Symphoniedramen), nämlich 3 geistliche: Johann Friedrich, der Grossmüthige, Churfürst von Sachsen; Philipp, der Grossmüthige, Landgraf von Hessen, u. Gustav Adolph, König von Schweden; und 1 weltliches, nämlich Kaiser Karl, der Grosse, zur musikalischen Composition offerirt. Diejenigen Herren Componisten, welche Neigung in sich fühlen, eins dieser Werke in Musik zu setzen, wollen, mit näherer Angabe des einen oder andern, sich bald in portofreien Briefen wenden an Dr. *Schauer*, Pfarrer in Wenigenjena bei Jena, der Auskunft zu ertheilen im Stande ist.

Ein geübter Fagottist, 25 Jahr alt, in einer namhaften deutschen Hofcapelle zum ersten Fagottisten herangebildet, und in allen Opern, Sinfonieen u. s. w. vollkommen einstudirt, sucht (zu jeder ihm etwa aufzuerlegenden Prüfung bereit) eine Anstellung in einer Capelle oder in einem städtischen Orchester.

Auskunft ertheilt auf portofreie Anfragen die Hofmusikalienhandlung von *Eduard Leibrock in Braunschweig*.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 26. Den 29. März 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ein Wort über Conservatorien der Musik.

Die Verschiedenheit der Ansichten, welche sich in dem Urtheil über Conservatorien der Musik noch jetzt bemerkbar macht, giebt einen Beweis, daß die eigentliche Bedeutung und Bestimmung derselben noch keineswegs allgemein erkannt ist. Man ist der Meinung, daß der Tondichter von hervorstechendem Talent überhaupt nicht in einem Conservatorium gebildet werden könne, da der Einfluß einer solchen Anstalt, die nothwendige Rücksicht auf sehr verschiedenartige Befähigung ꝛc. eher für eine eigenthümliche Entwickelung hemmend und niederdrückend, nicht diese fördernd sei. Man appellirt an die bisherige Praxis. Die größten Meister haben ihre Werke geschaffen, ohne den Lehrcursus eines Conservatoriums durchlaufen zu haben. Wozu demnach, fragt man, der jetzt vielfach ertönende Ruf nach Errichtung von musikalischen Bildungsanstalten? Bestätigt außerdem die Erfahrung der neuesten Zeit, daß bis jetzt noch kein Compositionstalent von hervorstechender Bedeutung aus denselben hervorgegangen ist: so glaubt man völlig im Recht zu sein, ohne auch nur an den nahe liegenden Einwand zu denken, daß die Conservatorien unmöglich große Talente bilden können, wenn diese überhaupt nicht vorhanden, oder wenigstens sich ihnen nicht anvertraut haben. Jedenfalls würde der versuchte Beweis nur dann Geltung beanspruchen können, wenn man nachzuweisen vermöchte, daß bedeutende Fähigkeiten thatsächlich nicht nur nicht ausgebildet, im Gegentheil unterdrückt worden sind. Ein solcher Beweis aber möchte schwer zu führen sein.

Man verkennt die Stellung und Bedeutung der Conservatorien, wenn man von ihnen verlangt, daß sie vorzugsweise ein Einigungspunkt für Compositionstalente sein sollen, wenn man ihre Thätigkeit nach solchem Maaßstabe mißt. Die höhere Compositionsthätigkeit, das Erfinden und Schaffen neuer Wege liegt zunächst außer dem Bereich derselben. Damit behaupte ich nicht, daß das Genie von diesen Anstalten gänzlich ausgeschlossen sei und in ihnen keine Nahrung finden könne. Die Geschichte Italiens, der große Einfluß, welchen das neapolitanische Conservatorium unter Leo und Durante hatte, der Umstand, daß die größten Talente der Nation damals aus dieser Anstalt hervorgingen, zeigt uns, daß auch die schaffenden Künstler ihre Entwickelung dort finden konnten, zeigt uns das großartige Schauspiel, wie jene Anstalt nicht blos die ausgedehnteste Geltung in allen für Musik gebildeten Ländern errang, sondern auch die Richtung der Kunst auf Generationen hinaus bestimmte. Ich sage: Ich stelle einen solchen Einfluß auch auf höhere Talente nicht in Abrede, die nächste Wirksamkeit der Conservatorien aber, insbesondere in der Gegenwart, ist eine andere.

Wie Akademien, Universitäten die höchsten Bildungsanstalten des Staates für die Wissenschaft sind, so die Conservatorien für die Tonkunst. Dem Staat aber kommt es durchaus nicht darauf an, in jenen erstgenannten Anstalten Genies, große Entdecker im Reiche der Wissenschaft zu erziehen. Der Zweck, den

er mit jenen Anstalten verfolgt, ist zunächst und hauptsächlich, tüchtige Beamte, überhaupt tüchtige praktische Vertreter der Wissenschaft in allen Lebenskreisen zu gewinnen. Dieselbe Aufgabe müssen unsere Conservatorien verfolgen. Wenn ohne sie die Bildung der Musiker durchaus nur dem Zufall überlassen bleibt, wenn ein Jeder nur lernt, und oft mit großen Mühen, wozu in seiner Umgebung Gelegenheit sich darbietet, wenn wir darum die Bildung so vieler Tonkünstler, welche diese Gelegenheit nicht besaßen, eine fragmentarische nennen müssen, so ist es das Ziel der Unterrichtsanstalten für Musik, hier fördernd einzugreifen, und für eine alles Nothwendige umfassende Bildung des praktischen Musikers zu sorgen. Die Conservatorien sollen Musikdirectoren, Concertmeister, Organisten, Musiklehrer, Orchestermusiker, Sänger und Sängerinnen, Pianofortespieler bilden. Sie sollen, was bis dahin dem Zufall und der Willkühr überlassen war, regeln, dem Staate und den Kunstanstalten tüchtige Beamte liefern, sie sollen in das praktische Leben der Kunst eingreifen, und so einen soliden Grund legen für die höheren Lebensäußerungen derselben. Sind dieselben zugleich von einer höheren Idee beseelt, fassen sie ihre Aufgabe in dem Sinne, nicht blos im Allgemeinen das Gute zu lehren, sondern das Gute für eine bestimmte Zeit, das was in der jedesmaligen Zeitepoche das Nothwendige ist, lehren sie die Aufgaben der Zeit erkennen, huldigen sie dem Fortschritt, so wird ihr günstiger Einfluß ein um so größerer sein. So wenig man aber gegen die Universitäten den Vorwurf laut werden läßt, daß die größten Genies ihre Bildung nicht diesen verdankten, so wenig man Gewicht darauf legt, daß z. B. Göthe auf der Universität nicht viel gelernt hatte, und Alles, was er war, späteren Studien verdankte, so wenig darf ein solcher Tadel gegen die Conservatorien ausgesprochen werden. Durch das Gesagte erledigt sich auch, wenigstens bis auf einen gewissen Grad hin, die Befürchtung, daß durch Errichtung derartiger Institute eine Menge junger Leute veranlaßt werden würden, sich der Kunst zu widmen, die nachher ein Unterkommen nicht finden können. Die Conservatorien versammeln im Allgemeinen doch nur, was auch sonst, wohl oder übel, der Kunst sich zugewendet haben würde. Haben sie nun vorzugsweise das Praktische im Auge, so werden sie — ein sehr wichtiger Umstand — durch vielseitigere Bildung ihrer Schüler, dadurch, daß z. B. der Clavierspieler einen vollständigen Cursus der Composition durchmacht, zugleich zum Orgelspieler gebildet wird, diesen die Möglichkeit eröffnen, innerhalb ihrer Kunst mehrfache Erwerbszweige ergreifen zu können, sie werden dadurch dem späteren Unterkommen eher förderlich als nachtheilig sein, sollte auch, was ich indeß noch bezweifle, wirklich eine größere Anzahl durch sie veranlaßt werden, Musik zu studiren.

Fr. Br.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Henri Litolff, Op. 47. Premier grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. — Braunschweig, G. M. Meyer jun. Pr. 4 Thlr.

Georg Hellmesberger jun., 3tes Werk. Sonate für Pianoforte und Violine. — Wien, Mechetti. Pr. 2 Fl. C. M.

Die beiden Werke, welche diesmal der Zufall zusammenführt, bilden Gegensätze; die durch sie sich kundgebenden Individualitäten sind gänzlich von einander verschieden. Während die eine sich leichten Sinnes in der Allgemeinheit verliert, dem Wechsel des Außenlebens unbefangen sich hingiebt, ja dies als das Element aufsucht, in welchem sie am liebsten schwelgt, so überläßt sich die andere dem Stillleben, zieht sich zurück in die Einsamkeit, vermeidet es gern, aus sich herauszugehen und ist geneigt, der eigenen Laune nachzuhängen. Beide Individualitäten erscheinen einseitig, die eine huldigt zu sehr der einen, die andere zu sehr der anderen — entgegengesetzten — Richtung. Der einen möchte man zurufen: Geh' in dich! der anderen: erschließe dich! Dem einen Werke fehlt der feste Kern, der gediegene, bestimmt auftretende Charakter, dem anderen der umfassende Inhalt, die lebensvolle äußere Darstellung, der Fluß, die Biegsamkeit; was dort zu viel, findet sich hier zu wenig, und umgekehrt.

Wiefern dies auf die vorliegenden Werke anzuwenden, können die Namen der Tonsetzer leicht vermuthen lassen. Von Litolff's Leistungen als schaffender Künstler ist oft genug die Rede gewesen. Sie haben bisweilen sehr glühende Lobredner gefunden, und dies mit Recht, sofern die Anerkennung dem Talente galt, das in ihnen waltet. Denn wahr ist, daß Litolff reichlich von der Natur mit schöpferischer Kraft beschenkt worden ist, daß diese, wo er sie in Bewegung setzte, nie eine Rückwirkung auf Andere verfehlte, sondern stets Etwas bot, das anregte, oder besser: aufreizte. Gewiß ist, daß Litolff zu Bedeutendem berufen war, daß er Ausgezeichnetes hätte vollbringen können. Aber eben so gewiß ist, daß ihn mit aller Schwere der Vorwurf trifft: er hat seinen Beruf nie erkannt, oder — er ist ihm nicht gefolgt. Leichten Sinnes, um nicht zu sagen leichtsinnig, hat er

mit dem verliehenen Pfunde gewuchert und seine Kräfte verschleudert, als wären sie von keinem Werth gewesen. So entbehren seine Werke der Weihe des Genius, der sittlichen Größe. Was sie vom „Gesammtgehalte der Zeit" zum Ausdruck bringen, festigt nicht die Ueberzeugung, daß ihr Urheber sich über die Zeit zu erheben vermag, aufzuschwingen zu dem ewig Wahren, Bleibenden, — es zeigt ihn eher als Sclaven derselben, als den von ihrer Strömung Fortgerissenen und endlich in ihr Untergehenden. Das vorliegende Trio bestätigt dies. Die Töne desselben unterhalten ein leidenschaftliches Drängen, ein Stürmen und Wogen, sie lassen nicht unberührt, wirken vielmehr herausfordernd auf den Hörer. Wo aber bergen sie die Merkmale eines starken Charakters, wo sind sie „von hohem Ernst geadelt", wo verkünden sie das Dasein einer Macht, die alle Widersprüche löset? So fragt man, und die Antwort bleibt aus. Sie bringen keinen erhebenden, befreienden Gesammteindruck hervor. Ich gebe zu, der Verf. folgte einem inneren Drange, indem er schuf; er entäußerte sich dessen, was ihm, so zu sagen, von selbst zufiel. Doch läuterte er dies nicht und reinigte es von dem Unächten, er rang nicht darnach, das Höchste zu erfassen, mit einem Wort: er machte sich's leicht. Beweise dafür sind die Anklänge, wie auch die Floskeln, welche er eingestreut hat. Hätte er seine Kräfte zusammenzufassen, seine Willenskraft besonders zu der Höhe zu steigern vermocht, ohne welche kein wahrer Künstler denkbar, dann wäre sein Werk ein Ganzes geworden, ein ächtes Kunstwerk. Wie es aber ist, trägt es den Widerspruch in sich, nicht so zu sein, wie es hätte sein können; es enthält die ernste Mahnung an seinen Schöpfer: du hattest die Befähigung, Gutes zu vollbringen, — du begnügtest dich mit dir allein, folgtest nicht deinem besseren Selbst, vollbrachtest es nicht. Ob es demnach den Ausspruch, Litolff sei einer der ersten Musiker der Jetztzeit, rechtfertigt, verneine ich, wie ich überhaupt die Hoffnung verneine, er werde Bedeutendes noch schaffen.

Der Gegensatz zu dem Trio ist die Sonate von Hellmesberger. Sie zeugt zwar von weniger schöpferischer Kraft als jenes, ist aber deshalb nicht gering zu schätzen. Im Gegentheil, sie erweckt Vertrauen zu der ferneren Wirksamkeit des Verfassers, da sie nicht nur dessen musikalische Bildung nach dem engeren Sinne des Wortes in vortheilhaftem Licht, sondern auch seine Persönlichkeit als eine künstlerische, gut gesittete erscheinen läßt. Was dem Werke zum Nachtheil gereicht, ist schon oben angedeutet. Sein Inhalt bewegt sich noch innerhalb der Schranken, welche der Lebenspuls der Neuzeit längst überflügelt hat, er ist ein alter, „überwundener", weil einseitig subjectiver. Wir verlangen im Allgemeinen mehr als das Werk gewährt, darum befriedigt es nicht. Doch hat es den Werth, ein treues Abbild der Individualität seines Schöpfers zu sein, und da sich diese als eine achtungswerthe offenbart, so hat auch das Werk selbst Anspruch auf Achtung. Möge nur der Vf. sein Inneres, das für edle Regungen empfänglich und in die Tiefe gehende Empfindungen zu hegen wohl im Stande ist, der Welt außer sich mehr erschließen, möge er sich der Macht des großen um die Herrschaft ringenden Princips der Gegenwart hingeben, so wird sein Schaffen gute Früchte tragen. Der Theilnahme dieser Blätter kann er versichert sein.

In Bezug auf die musikalische Gestaltung der Werke bleibt nichts Specielles zu erwähnen übrig. Das Trio besteht aus folgenden Sätzen: Allegro (D-Moll, ohne Wiederholung), Andante (F-Dur), Molto Allegro (Scherzo, D-Moll), Presto (Finale, D-Moll, mit Dur-Schluß). Die Sonate hat die Sätze: Allegro moderato (As-Dur, mit Wiederholung), Presto (Menuetto, Es-Dur, und Trio, As-Dur), Adagio (F-Moll), Moderato (Finale, As-Dur). Die Ausführung erfordert fertige Spieler. Das Trio liegt in Partitur vor, die Sonate nicht. Beide Werke erregen so viel Interesse, daß ich sie der Kenntnißnahme der Leser anheimstelle. Des über sie ausgesprochenen Tadels ungeachtet, sind sie keine alltäglichen Erscheinungen: das Trio deshalb nicht, weil es Geist, die Sonate deshalb nicht, weil sie Charakter hat.

A. Dörffel.

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein. Musikalische Unterhaltung am 26sten Februar. In derselben kamen folgende Tonstücke zu Gehör: Concert für zwei Pfte. und Streichinstrumente von J. S. Bach, C-Moll (vor Kurzem bei Peters erschienen), gespielt von den HH. Leonhard, Dörffel (Pfte.), v. Wasilewsky, Meyer, Becker 2, Bergt, Rübner, Riccius 2, Reimers, Tautmann und Thümler (Orchester). Zwei Gesänge aus Rhadamist und Semele, Opern von Händel, gesungen von Frl. Ida Mohr. Präludium und Fuge, E-Moll, Variationen in E-Dur, Sarabande und Passacaille G-Moll, sämmtlich aus Händel's Clavier-Suiten, vorgetragen von Hrn. C. F. Becker. Zwei Lieder aus dem Liederspiel: Die schöne Müllerin, von L. Berger, gesungen von Frl. Kietz und Hrn. Anschütz. Sonate für Pfte. (C-Moll Op. 7) von L. Berger, gespielt

von Frau Elisabeth Brendel. Zwei Lieder von A. F. Riccius, Mscpt., gesungen von Frl. Kietz. Duo für zwei Pfte. von R. Schumann, gespielt von den HH. Cale und Kuhlau.

Von den genannten Werken unserer Altmeister weiß man nicht, welchem man den Preis zuerkennen soll, so unübertrefflich ist jedes in seiner Art, hier ist es die Größe Bach'scher Kunst, dort die Genialität Händel'scher Composition, die Bewunderung abnöthigt. Doch auch die neuere und neueste Zeit war vertreten, und die Sonate und Lieder von Berger und das Duo von Schumann beweisen, daß die ächte Kunst noch unter den Menschen weilt. Die genannten Compositionen dürften vortrefflich zu nennen sein, und ist wohl anzunehmen, daß Musikaufführungen, wie die in Rede stehende, von großem, nachhaltigem Einfluß auf das Gemüth des Künstlers und den Geschmack des Kunstfreundes sind. Die HH. Breitkopf und Härtel hatten für diesen Abend dem Vereine zwei Flügel aus ihrer Fabrik bereitwillig überlassen, und bewährten diese Instrumente ihre anerkannte Vortrefflichkeit in jeder Beziehung.

H. Schellenberg, Schriftführer.

Leipzig. Am 18ten März veranstaltete der Gesangverein „Ossian" im Saale der Europäischen Börsenhalle vor eingeladenen Zuhörern eine musikalische Abendunterhaltung, in welcher außer anderen sehr werthvollen Compositionen verschiedener Meister auch ein Werk (der 43ste Psalm) von Louis Papir, dem Musikdirector des Vereins, zur Aufführung kam. Die Composition des jungen Mannes bekundet Talent und ein achtbares Streben. Sie enthält, obwohl sie ein gereiftes Werk noch nicht zu nennen ist, doch manche schöne, kräftige und kernige Gedanken, die geschickt verarbeitet sind; doch hat das Bestreben, so viel wie möglich die einzelnen Stimmen imitiren zu lassen, den Componisten bisweilen zu unruhiger Stimmenführung genöthigt, was besonders der erste Satz zeigt. Am meisten melodisch und daher auch von sehr guter Wirkung ist der Quartettsatz Nr. 2. Der Componist bringt hier, da ihm Melodie die Hauptsache ist, Imitationen nur, wo passend, an, und somit schreiten die einzelnen Stimmen weit ruhiger als in den Chören fort. In dem ersten und besonders dem vierten Satze (der Schlußfuge) wirkt der allzu häufige Tempowechsel störend auf den Zuhörer; dergleichen Unterbrechungen, zumal in einer Fuge, lassen dieselbe nicht als ein Ganzes erscheinen. — Die Ausführung dieses Psalmes, so wie die des Frühlings aus den Jahreszeiten von Haydn von Seiten des Vereins war, einige Unsicherheiten abgerechnet, eine gelungene. Treffliches Zusammenwirken war in den Quartetten für gemischten Chor von Hauptmann und Mendelssohn bemerkbar; beide wurden unter der sicheren und festen Leitung des Hrn. Papir correct vorgetragen; bliebe etwas zu wünschen übrig, so wäre es etwas mehr Frische und Lebendigkeit, besonders im Sopran und Alt. Möge es sich Hr. Papir angelegen sein lassen, wie bisher, so auch ferner den Verein, der sehr gute Kräfte besitzt, durch gediegene, sangbare Compositionen immer mehr heranzubilden, gewiß wird sein Bemühen erfolgreich sein.

E. A.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Krebs in Hamburg veranstaltete am 2ten März ein großartiges Concert. Zur Aufführung kamen die heroische Symphonie und Haydn's Schöpfung.

Neue Opern. In Kopenhagen hat man eine dänische Oper von **Franz Gläser**: „die Heirath am Comersee", Text von Andersen, gegeben.

Vermischtes.

In Berlin wurden am 9ten dies. M. zum ersten Male „die lustigen Weiber von Windsor", Text von Mosenthal, Musik von **O. Nicolai**, mit vielem Beifall aufgeführt.

In **Frankfurt a. M.** wurden die Soiréen des Museum beschlossen; es sind zehn Concerte, die sich zahlreichen Besuchs zu erfreuen hatten, gegeben worden. Für nächsten Winter sollen die Abonnementspreise erhöht werden, damit man den Künstlern ein größeres Honorar zahlen kann.

Musikdir. **Kahles** in Cöln, unser Correspondent, gab den 21sten dies. in Hamburg ein historisches Concert, verbunden mit einem erläuternden geschichtlichen Vortrag.

Die Pariser Tonkünstler haben beschlossen, **Habeneck** ein seinen Verdiensten um Kunst und Künstler würdiges Denkmal zu setzen.

Der Kaiser von Rußland gestattet das Fortbestehen der „italienischen Oper" in **Petersburg** nur unter der Bedingung, daß die Kosten durch ein genügendes Abonnement gedeckt sind. Die Concertsaison daselbst scheint dürftig auszufallen. Von fremden Virtuosen haben nur Sophie Bohrer und der Hornvirtuos Lewy aus Wien die Erlaubniß erhalten, die Grenze zu passiren.

Jenny Lind heirathet einen Verwandten des Bischofs von Norwich, Harris, Neffe des Bankier Grote, der früher Geistlicher, später Soldat in Indien, jetzt wieder zu seinem früheren Stande zurückkehrt.

Die Oper „Aschenbrödel" von Isouard wurde nach einer langen Reihe von Jahren am 19ten dies. zum ersten Male wieder in **Leipzig** gegeben. Das Publikum hatte sich sehr zahlreich eingefunden, was in letzter Zeit nicht eben häufig der Fall war. Nur das Gastspiel des Hrn. und Mad. **Brüg**, Solotänzer aus Berlin, und deren vorzügliche Leistungen waren jetzt Ursache eines häufigeren Besuchs.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 27. Den 2. April 1849.

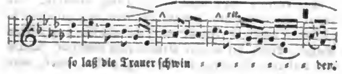
Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder und Gesänge.

J. Schladebach, Op. 18. Drei Lieder für eine Bariton- oder Alt-Stimme mit Begleit. des Pfte. — Braunschweig, Meyer jun. Pr. 16 gGr.

— — —, Op. 19, in zwei Heften. Nachtigall und Rose. Liebe läßt sich nicht hehlen. Auf dem See. Drei Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. — Ebendas. Heft I u. II. à 12 gGr.

In diesen Gesängen spricht sich vor allen Dingen Mangel an Musik aus; sie sind nicht aus frei schaffendem Drange hervorgegangen, sondern tragen das Gepräge der Arbeit, der feilenden und ausputzenden Sorgfalt an sich. Sodann zeigt sich zu wenig Selbstständigkeit; die Melodien erinnern an vieles schon Gehörte; häufig begegnet man Triviellem, was theils aus abgeleierten italienischen Opern, theils auch aus der neueren Tanzliteratur entnommen scheint. Der Componist hat nicht genug Selbstkritik geübt. Der Mangel an eigentlich melodischem, sinnlichem Reiz der Melodien wirkt daher eher verstimmend, was noch dadurch erhöht wird, daß die Gesänge meist sehr ausgedehnt sind und den Liedercharakter abstreifen. Häufig sind die lästigen Textwiederholungen, wodurch die Langeweile bei übrigens bedeutungslosen Stellen sich noch steigert. Der Componist hat viel Neigung zum Affectirten, wodurch der üble Umstand herbeigeführt wird, daß er dem Einfachen das Manierirte, das zierlich Gedrechselte vorzieht. Man betrachte z. B. folgende Stelle in Nr. 3, Op. 18, Schluß:



Das ist krankhaft; so spricht das gesunde Gemüth, was die Trauer des Andern in Freude verkehren will, sicherlich nicht. Dahin gehört auch der Schluß von Nr. 1 in Op. 19, den das Wort „inniglich" mit seiner Cadenz zu einer hohlen Phrase macht. Tritt in Op. 19, Nr. 3, S. 1, Syst. 3 Gewöhnliches, vielfach Gehörtes uns entgegen in dieser Stelle:



und in ähnlichen, so wird man an dem guten Geschmacksinne des Componisten völlig irre, wenn man folgende Klänge in demselben Gesange S. 5, Syst. 4 vernimmt:
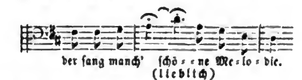
Rebenhügel, liebewarm, schlingen traulich ihren Arm.

Fast scheint es, als ob diese Melodie einer berühmten Polkafabrik entlaufen sei. Erwähnt muß noch werden die Neigung des Componisten zu häufigem

Tempowechsel und überladenen italienischen Vortragszeichen. Es kann der Wechsel des Tempo wohl durch den Charakter des Gedichts erforderlich erscheinen, jedoch will es mich bedünken, als ob in den vorliegenden Gesängen nicht immer ein innerer Grund dazu vorhanden sei. Die Musik zu den Worten „Mit den Fischlein möcht' ich springen, mit den Vöglein möcht' ich singen" S. 7 ebendas. Syst. 1 entbehrt wiederum charakteristischer Auffassung in Rhythmus und Melodie; im Polonaisentempo dürfte schwerlich Einer seine überschwengliche Freude ausdrücken, oder ist es dem Componisten unbekannt, wie dithyrambisch-aufjauchzend die Vöglein ihre Wonnen singen, und daß die Fischlein nicht im Dreivierteltact springen?

Wilh. Wöhler, Op. 3. Der Sänger, Ballade für eine tiefe Singstimme mit Begl. des Pfte. — Rostock, Carl Hagemann u. Copp. Pr. ½ Thlr.

Der Gehalt dieser Ballade ist äußerst gering, sie ist wohl blos als dilettantischer Versuch zu betrachten. Es zieht sich durch das Ganze eine langweilige Monotonie, das eigentliche musikalische Element mangelt, man hört immer dasselbe, und zwar auf eine solche Weise, daß man's ihr gleich abmerkt, das Ganze sei mit einer gewissen Anstrengung zusammengefügt; denn es besteht aus aneinander angereihten Sätzen, denen die innere Verbindung mangelt. Durch die vielerlei beigefügten Vortragszeichen wird man nichts gewinnen, denn kommt etwa dadurch, daß man etwas stark, schwach, leise, wehmüthig rc. singt, Gehalt in bedeutungs- und inhaltslose Stellen? Viele mögen's glauben, denn täglich stößt man auf Compositionen, die davon strotzen. Streng genommen liegt eine lächerliche Selbstgefälligkeit dahinter, jedes Wort und jeden Tact mit solcherlei Zeichenbombast zu überladen. Schreib's nur hin, wie dir's das Genie eingiebt, und hat's das Genie nicht in die Sache selbst gelegt, wozu dann deine schulmeisterliche Eselsbrücke? Nur ein Beispiel. Der Componist schreibt Nr. 1, Syst. 2:



soll also lieblich gesungen werden. Da diese beiden Tacte eine musikalische Trivialität sind, so war freilich eine derartige Anmerkung nothwendig, denn brüllt Jemand diese Stelle, so wird die Trivialität noch krasser.

Johanna Kinkel, Op. 19. Sechs Lieder für Alt oder Bariton mit Clavierbegleitung. — Cöln, Schloß. Pr. 20 Ngr.

Eine unbedeutende Gabe, durch die uns nichts geboten wird, was irgend wie auf musikalischen Inhalt Anspruch hätte. In Nr. 1. „Die Mandoline" begegnet uns gleich in den ersten Tacten: „Ach wenn du wärst mein eigen" seligen Andenkens. In Nr. 2. will's nicht zum rechten Fluß kommen, mühselig schleppt sich der Gesang fort ohne allen melodischen Wohlklang. In Nr. 3. treffen wir wieder einen alten Bekannten an, seine Physiognomie ist aber etwas grämlicher geworden, wenn er gleich das Schild „Grazioso" heraushängt. Die Beduinen-Romanze Nr. 4. läßt freilich nichts von Beduinen-Wildheit erklingen. Der Schluß „Lilala, halala" erinnert an die verkappten Geister im zweiten Finale des Hieronymus Knicker v. Dittersdorf, deren „lilalila" an jener Stelle recht ergötzlich erklingt; die Beduinen dürften's etwas anders ausdrücken. In Nr. 5. „Schöne Wiege meiner Lieder" von Heine, hören wir eine recht freundliche Melodie, vom Abschiedsschmerz eines Heine aber will nichts verlauten. Nr. 6. zeugt von jener Naivität, ein gutes Stück Poesie mit einigen musikalischen Spinnwebfetzen zu umkleiden.

Theodor Schneider, Op. 3. Fünf Gesänge mit Begl. des Pfte. — Dessau, Schlotter. Pr. 15 Sgr.

Ein Kücken redivivus! Guter Wille, aber schwache Kräfte. Der Componist scheint den Salonstandpunkt für ausreichend zu halten, um in der Liederliteratur mitzuzählen. Nr. 2. „Die junge Nonne" von J. Mosen; ob wohl eine junge Nonne keinen tieferen Schmerz ausdrückt als der Componist es gethan? Wie viele und schöne musikalische Momente enthält das Gedicht, und von alle dem in diesem Liede keine Spur! In Nr. 4. „Des Knaben Tod" von Mosen (aus dessen „Waldweib") zeigt sich gegen den Schluß eine Dämmerung zum Besseren. Die gelungene Auffassung dieses Gedichtes s. in Riccius Waldweib, Op. 9, Nr. 4. — Nr. 5. „Das Wandern ist des Müllers Lust" von W. Müller (s. „Schöne Müllerin" von Franz Schubert, Nr. 1) zeigt gleichfalls nichts, was sich nicht den Namen trivial erwürbe. Sämmtliche Lieder legen das Zeugniß ab, daß der Componist, der vielleicht nicht ohne Talent ist, es allzu oberflächlich und leicht nimmt, was sich auch in der Begleitung zeigt, die über den dilettantischen Standpunkt nicht hinausschreitet. Das Lied ist ein Prüfstein für die musikalische Befähigung eines Componi-

sten, gründlich ernste Studien werden hierzu, wie anderwärts, vorausgesetzt.

Mor. Heinr. Hauser, Op. 8. Lieder und Gesänge für eine Singst. mit Begleit. des Pfte. — Leipzig, Hofmeister. In 4 Heften, jedes 10 Ngr.

In diesen Liedern spricht sich deutlich das Streben nach einer tieferen Erfassung der Texte aus, nach Charakter und poetischer Darstellung. Der Componist ist zwar noch nicht selbstständig, die Vorbilder, die ihm vorgeschwebt, leuchten bald mehr bald weniger durch, jedoch bekundet sich eine befähigte musikalische Natur, der es nicht an Fonds mangelt. Die Melodien sind frisch und klar, wenn auch hin und wieder sich Einiges bemerkbar macht, was noch eine unreine Schlacke an sich hat, indeß sieht man doch, daß der Grund ein edler ist und auf einer lauteren Gesinnung ruht. Die Harmonien sind rein und gewählt und lassen auf solide Bildung schließen. — Ein Blick auf das Einzelne mag das im Allgemeinen Gesagte bestätigen. Im 1sten Hefte finden sich „Liebestreu" von Reinick, und „Minnelied" von Schweitzer. Das erste ist selbstständig und hat eine ausgeprägte Physiognomie. Die Auffassung ist sehr gelungen. Einzelne Züge sind noch gelungener als in der Composition von Kühmstedt (Op. 13, Nr. 2), wiewohl dort der Schluß hinsichtlich der Energie und Leidenschaftlichkeit den Vorzug verdient. Im zweiten finden sich Marschner'sche Elemente (wie auch noch anderwärts), obwohl nur leise, s. dessen „Ostertage eines wandernden Musikanten" Op. 86, Nr. 2. Es ist ein recht herziges Liedchen. Das „Frühlingslied" von E. Geibel im 2ten Heft ruht auf Mendelsohn'scher Art, ist aber sehr ausdrucksvoll und mit Wärme empfunden. Das zweite, aus Chamisso's Frauenliebe, „Ich kann's nicht fassen" entbehrt der höheren Weihe, die sich in der Schumann'schen Composition so entschieden ausgeprägt findet. Das 3te Heft bringt zwei sehr gelungene Lieder, „Zu deinen Füßen" von E. Schulz, und „Innre Pein" von E. Geibel. Im ersten findet sich romantische Färbung, der Zug der neueren Zeit macht sich geltend. Nur der Schluß mit seinen Wiederholungen, die der Componist auch anderwärts nicht genug vermeidet, ist zu farblos. Der Flug ermattet. Das zweite läßt etwas Franz Schubert durchblicken (Winterreise, Nr. 4), ist aber ein Stück aus einem reichen Seelenleben. Die zwei letzten dieser Lieder, „Antwort" v. E. Geibel, und „Der Vöglein Rath" von Reinick, haben ein leichteres Gewand; das erstere hat einen zu gedehnten Schluß, ist jedoch freundlich, der Componist hat's mehr humoristisch aufgefaßt, was ich nicht gut heißen möchte, da das Gedicht sinnig ist. Das letzte ist mehr ein Spaß. Sollte daher der Componist den Anklang an ein bekanntes Studentenlied gleich im Anfange absichtlich gewählt haben?

Em. Klitzsch.

Aus Wien.

Trotzdem ich mich in meinem letzten Schreiben bitter zu beklagen Ursache hatte, daß der Belagerungszustand, ein natürlicher Feind aller Musik-Gattungen, die kleinsten Regungen für die herrliche Kunst erbarmungslos erstickte, so hat dessen ungeachtet die Musik in der neuesten Periode einen wirklich unerwarteten Aufschwung genommen. Dieser Aufschwung wäre freilich in einer gewöhnlichen Zeit für ganz bedeutungslos zu nehmen, und gewinnt nur dadurch, daß er sich durch alle Fesseln durcharbeitete, an Wichtigkeit. So hatten wir im Kärnthnerthore schon mehrere für Wien neue Opern, worunter der Marschner'sche Templer und Jüdin so wenig Erfolg errangen, daß ich im jetzigen Augenblicke Teufelsmühe hatte, mich nur an den Namen der Oper zu erinnern. So sehr dieselbe an andern deutschen Orten gefiel, so sehr ließ sie hier kalt, denn Marschner hat den Hauptfehler begangen, den Kopf der Musik in das Orchester zu legen, und die menschliche Stimme als einen Theil des Contrapunktes zu betrachten, der keine andere Bestimmung besitze, als mit Violin- oder Holzblasinstrumental-Figuren zu alterniren. Eine erfreuliche Episode in diesem musikalischen Gewirre war Bruder Tuk, der besonders durch Staudigl's treffliche Darstellung ein recht lebendiges Bild wurde. Zu bewundern ist hierbei nur die Consequenz unserer löblichen Militaircommission, unserer jetzigen gnädigen Herrschaft, welche den Bruder Tuk, der doch im Grunde nur ein Mönch ist, welcher seinen Stand durch sein eigenes Benehmen in den Staub zieht, oder ihn mindestens parodirt, erlaubten, und die geistlichen Herren, welche in den Hugenotten gar nichts zu thun haben, als im 4ten Act ein Gebet sehr ernsthaft und jedenfalls ganz anständig anzustimmen, verboten. Jene letzteren mußten, in einer zu Hrn. Leithner's Benefiz abgehaltenen Vorstellung, in alt-bürgerlicher Kleidung erscheinen, wodurch die Wahrscheinlichkeit nicht eben sehr erhöht wurde. — Auch der Direct. Stöger, derselbe, welcher uns im Jahre 1832 die Bekanntschaft des damals ausgezeichneten Baritons Pök verschaffte, ist gegenwärtig wieder hier, und hat von Pokorni das Theaterchen in der Josephstadt in Pacht. Er hält ebenfalls eine Oper, und hat Manches schon gebracht, was wir früher nicht kannten, wie z. B. Lortzing's

neuestes Werk „Zum Großadmiral", welche Oper eine komische sein soll, an welcher man aber nur die Einbildung des Componisten belächeln kann, der von seinem früheren, wenigstens praktisch bewährten Styl ganz abgekommen ist, und worin Floskeln wie Kraut und Rüben unharmonisch herumschwimmen. Schade um Lortzing's frühere Liebenswürdigkeit in der Conversationsmusik, jetzt schreibt er zwar origineller, aber dabei fader und langweiliger als je. Noch eine neue Opernbekanntschaft haben wir Hrn. Stöger zu danken: es ist Auber's „Haydée", in welcher der alte Maestro ebenfalls die Marotte durchführte, eine originelle Musik zu schreiben, während ihm nur alle Auber'schen Bizzarerien einfielen, und keineswegs die Leichtigkeit und das Interesse, welches die früheren Opernmotive (wir erinnern nur an seinen Fra Diavolo), auszeichnete, bemerkbar war. Auber ist längst auf einer Stufe stehen geblieben, auf der es ihm zwar nicht gelang, unseren kritischen Beifall zu erringen, aber doch unsere Ohren angenehm und gedankenlos zu kitzeln. Opern von diesem leichten Caliber sind die im Kärnthnerthor unlängst gegebene „die Krondiamanten", die von Quadrilles, Gavottes, Menuetts, Walzer, Boleros, Polonaisen ꝛc. nur wimmelt, aber bei welcher einem doch natürlicher zu Muthe wird, als bei der weithergeholten Gelehrsamkeit seiner Opera seria. Auch die im vorigem Jahre an der Wien zur Darstellung gebrachte Musik des „schwarzen Domino" hatte den Vorzug eines ganz anspruchslosen Styls, und scheint dazu geschaffen, sogenannten Halb-Primadonnen, deren ganze Wirkung im Kokettiren mit blonden Locken und gewissen kindleichten, aber effectvollen Passagen besteht, einen billigen Triumph zu verschaffen. Vide im Kärnthnerthor die Hofschauspielerin Wildauer, und in der Josephstadt die stets lächelnde Hellwig. Da wir uns so eben in der Josephstadt befinden, so däucht es uns am Platze, über Hrn. Stöger's Opernmitglieder einige kleine Bemerkugen zu machen. Die unter dem Personale jedenfalls ausgezeichnetste, ist Fräul. Mayer (nicht die Leipziger Mayer). Sie ist noch eine Anfängerin, besitzt aber eine starke, leider etwas harte, im Ganzen aber doch nicht unbiegsame Stimme, verspricht viel und dürfte es einstens halten. Die beiden Tenore Peretti und Thurwald haben den Fehler, daß der erstere eine Gaumenstimme und der letztere ein Halsstimmchen besitzt, wobei er noch durch einen stets wiederkehrenden Sprachfehler gar häufig unterstützt wird. Rechnet man dazu noch den Mangel eines sicheren, festen hohen Brust-A, so fragt sich, worin denn eigentlich die Vorzüge dieses Sängers (!?) bestehen. Da wir von Frl. Hellwig schon sprachen, so bleibt uns nur die Erwähnung des wackeren Baßbuffo Radl und des Baritons Haimer über. Haimer hat ein ganz eigenes Schicksal. Da der Gesellschaft die altre prima donne und primi uomini gänzlich fehlen, so muß jede Oper durch die Ebengenannten besetzt werden. Lustig war es daher, diese beiden Baritons Intrigants singen zu hören. Man kann sich keine gemüthlicheren Theatertyrannen denken, als die beiden Herren. — Die Concertsaison wird bald zu Ende gehen, und hat eigentlich noch gar nicht angefangen. Wenn alle drei bis vier Wochen ein Concert stattfindet, so wird man das nicht wohl eine Saison nennen. Fremde Virtuosen waren gar keine da, dagegen sind mehrere Einheimische aus Wien weggewiesen worden. Selbst der Walzer-Virtuos Strauß ist vor ein paar Tagen abgereist, und zwar nach Amerika zu den Yankees.

Ed. v. S.

Ein Musikabend in Neuilly.

Mitgetheilt von Aug. Gathy.

In dem ersten diesjährigen Conservatoireconcert ward von Dem. Grimm eine längst vergessene und doch reizende Romanze „Liebesfreuden" von dem bekannten Operncomponisten Johann Martini vorgetragen. Diese Töne erweckten bei Adolph Adam die Erinnerung an einen Abend, den er vor einigen Jahren auf dem Schlosse zu Neuilly zubrachte, und von welchem er Folgendes berichtet:

Jene Romanze war ein Lieblingsstück Louis Philipp's; ich hatte sie einst in seiner Gegenwart vortragen hören, und den freudigen Eindruck wahrnehmen können, den der Gesang auf ihn machte. Nun ich sie heute zum ersten Male wieder höre, muß ich mit wehmüthiger Empfindung jenes Erlebnisses gedenken. Ich hatte eine Phantasie Thalberg's über Motive aus der „Stummen" für Clavier und Expressivorgel *) arrangirt und bei mir zu Hause mit Dem.

*) Ein in Ton und Mechanismus der Physharmonika ähnliches Instrument. Wie bei dem eben genannten wird der Ton durch metallene Zungen erzeugt, die durch Wind zum Klingen gebracht werden, indem derselbe bei dem Niederdruck der Tasten aus einem Balg, der mit den Füßen getreten wird, durch die sich öffnenden Ventile gegen die Zungen strömt. Die Hauptverfertiger sind Debain und Alexander u Sohn in Paris, welche letzteren, nachdem jener sie zuerst eingeführt, durch einige Veränderungen im Mechanismus sich auch ein Patent darauf zu verschaffen wußten. Dieses Instrument ist hier sehr verbreitet und wird besonders in kleinen Gemeinden und Dorfkirchen mit Vortheil zur Begleitung des gottesdienstlichen Gesanges benutzt. Debain nennt sein Instrument Harmonium, Alexander das seinige Orgue-mélodium; beide aber sind nicht zu verwechseln mit

Masson gespielt. General Remigny, der zugegen gewesen und Geschmack daran gefunden hatte, erwähnte dessen auf dem Schlosse, und der König sprach den Wunsch aus, das Stück gelegentlich an einem seiner Musikabende zu hören. Einige Zeit darauf, an einem schönen Sommertage, ward ich von Auber, der die Kammermusik des Königs zu leiten hatte, zu diesem Zwecke abgeholt. Allwöchentlich einmal ward auf dem kleinen reizenden Lustschloß Neuilly, dem Sommeraufenthalte Louis Philipps, das jetzt nur noch als Schutthaufen zu sehen ist, in Gegenwart der versammelten königlichen Familie musicirt. Es waren keine Concerte, es gab keine geladenen Gäste, nur musikalische Genüsse in engem Familienkreise. Der König arbeitete an seinem Schreibtische; die Königin, des Königs Schwester Madame Adelaide, und die Prinzessinnen waren mit weiblichen Handarbeiten beschäftigt, während die Prinzen, mit den diensthabenden Officieren sich unterhaltend, verstohlen ab und zu prüfende Blicke dem weiblichen Theile der Mitwirkenden zuwarfen, der aus Zöglingen des Conservatoire bestand. Während musicirt ward, fuhr der König zu schreiben fort; sobald aber eine der Arien aus alter Zeit ertönte die er liebte, hielt er im Schreiben inne und horchte mit großer Aufmerksamkeit dem Gesange; am Schlusse erhob er sich, trat auf Auber zu, dankte für die getroffene Wahl der Tonstücke, und sprach zu Habeneck, Girard oder diesem und jenem der Solisten einige freundliche, verbindliche Worte.

An jenem Abend gerade war Martini's Romanze von Dem. Grimm gesungen worden, und der König schien sie mit großer Freude angehört zu haben. Nun kamen wir, Dem. Masson und ich, an die Reihe. Ich hatte eine vortreffliche Orgel aus Alexander's Fabrik vor mir, die dem Schreibtische des Königs gerade gegenüberstand. Ich bin ein schlechter ausübender Künstler, und war während des Vortrags viel mehr mit mir selbst und meinen Noten beschäftigt, als mit meinen Zuhörern. Auch fühlte ich mich nicht wenig betroffen, als ich nach beendetem Duo aufblickte und den König auf das Instrument gestützt vor mir sah. Die Königin und Mad. Adelaide traten herzu und sagten mir viel Verbindliches. Da das Geschlecht der Könige in Frankreich nunmehr erloschen ist, und viele meiner Leser nie einen gesehen und möglicher Weise in ihrem Leben nie einen sehen werden, so muß ich zu ihrer Belehrung hier bemerken, daß diese Leute in der Regel durch ein übermaus feines Betragen sich auszeichneten und eine unvergleichliche Leutseligkeit besaßen. Bald nahte auch der Herzog von Montpensier und machte das fürstliche Quartett vollzählig. Mit ihm aber ward die Unterhaltung gewöhnlich in hohem Grade peinlich; er war seiner Natur nach so einfach, so kindlich, so vertraulich liebenswürdig, daß die Vertraulichkeit ansteckend ward, und man sich zusammennehmen mußte, um nicht aus der Rolle zu fallen und ohne weiteres statt Königl. Hoheit alle Augenblicke ein gemächliches „mein Lieber" durchschlüpfen zu lassen. Es herrschte zwischen Louis Philipp's musikalischer Vorliebe und der meinigen eine große Uebereinstimmung. Ich bin unseren alten französischen Meistern auf das Innigste zugethan, und das war auch beim König der Fall. Auf seine Aufforderung und ihm zu Gefallen hatte ich denn auch die Opern „der Deserteur" und „Felix" neu instrumentirt und die Singstimmen darin ausgearbeitet, da die Partituren dieser beiden Werke ungenießbar geworden waren. Der König lobte das Instrument, das ich so eben gespielt, und als ich ihm den Vortheil auseinandergesetzt hatte, welchen es bei dem wohlfeilen Preise bot, wofür es zu haben, da es von den unbegüterten Dorfgemeinden zum Ersatz der so kostspieligen großen Orgelwerke benutzt werden konnte, rief er lachend aus: Nun, um so besser! das wird uns hoffentlich vom leidigen Serpent befreien; ich hasse das Serpent, und das ist es, was mich verhindert, unter die Frommen zu gehen — bemerkte er scherzend zur Königin sich wendend — welche diesen Scherz mit wohlwollendem Lächeln aufnahm.*) Den Ton verändernd, forderte er mich dann auf, noch Einiges auf dem Instrumente zum Besten zu geben. Nun hieß es phantasiren, und ich gestehe, daß ich mich im ersten Augenblick was Weniges beklommen fühlte; ich ließ, in Erwartung eines Motivs, das nicht kommen wollte, die Finger modulirend in verschiedenen Griffen auf der Claviatur umherirren, ohne recht zu wissen, wo das hinauslaufen würde. Ich dachte dem König einige seiner Lieblingsstücke vorzuführen; „Richard Löwenherz" und den „Deserteur" weiß ich auswendig, und dennoch wollte mir nichts einfallen; je mehr ich mein Gedächtniß anspannte, desto weniger wollte es sich willig zeigen. Auber, der neben mir stand, fing an ein Gesicht zu schneiden, das mir bekannt und vollkommen verständlich war: es hieß, daß ich auf der Scheide stand, über die hinaus man das

dem von Grenié erfundenen und von A. Müller hierselbst vervollkommneten Rohrwerk, der eigentlichen Expressivorgel, Orgue expressif, Neukomm's Lieblingsinstrument.

*) Bekanntlich wird in Frankreich in den katholischen Kirchen der gottesdienstliche Gesang statt mit der Orgel mit dem Serpent begleitet, was stets, und namentlich auf dem Lande, wo das Instrument schlecht geblasen wird, einen widerlichen Eindruck macht.

wird, was man unerträglich langweilig nennt. Endlich drang ein Lichtstrahl durch die Finsterniß: ich spielte die Romanze von Martini, dann — nach diesem ersten Schritt ging alles von selbst — zwei Motive aus Gluck's „Armide"; der Muth war zurückgekehrt, und ich wagte es, aufzuschauen. Auber hatte wieder sein gewöhnliches Gesicht aufgesetzt; vor mir aber sah ich den König mit verklärtem Antlitz. Durch den Vortrag dieser älteren Tonstücke hatte ich ihn um vierzig Jahre verjüngt, ihn auf einige Augenblicke vom König befreit und von der Sorgenlast der fürstlichen Mühewaltung; er sah mich mit leuchtendem Blicke an, ein Blick, der besseren Lohn gewährte, als alle Dankworte und Belobungen, in die er sich später gegen mich ausließ. Tags drauf ward der Dem. Masson im Namen des Königs ein Geschmeide als Zeichen der königlichen Huld zugestellt; mir aber war Besseres zu Theil geworden: ich hatte dem fürstlichen Greise ein seliges Lächeln abgelockt.

Dies waren die Erinnerungen, die jüngst im Conservatoireconcerte wieder auftauchten und mich gefangen nahmen. Es waren dieselben ausübenden Künstler, dieselbe Romanze, dieselbe Sängerin; nur die Zuhörerschaft war eine andere. Drum auch wohl geschah es, daß, gewohnt jene Romanze im Beisein eines einzigen Monarchen vorzutragen, Dem. Grimm Angesichts so vieler Souveraine sich befangen fühlte, und nicht mit der Sicherheit sang, als ich sie in Neuilly hatte singen hören!

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Concertstücke, Sonaten, Phantasien.

A. Wolff, Op. 7. Sonate. Paris, Richault. 7 Fr. 50 Cts.

Besteht aus drei Sätzen: All. maestoso (H-Moll), Scherzo (E-Moll), Finale (H-Dur). Der gute Wille des Verf., mehr als Gewöhnliches zu geben, ist anzuerkennen; in weit geringerem Maße, als derselbe vorhanden, werden die Bestrebungen von schöpferischer Kraft unterstützt. Die Form beherrscht der Verf. nicht ganz, geschweige daß er sich über sie erhebt. Im letzten Satz kommen Fugeneinsätze vor. Irgendwie bedeutsamer Inhalt ist nirgends aufzufinden.

Salon- und Charakterstücke.

F. Spindler, Op. 6. Wellenspiel. Clavierstück. Whistling. ½ Thlr.

Dem Stücke geht ein Gedicht mit gleicher Ueberschrift von Helene v. Winckler voran. Was hier die Worte besagen, ist dort durch Töne wiedergegeben. Das „Wellenspiel" wirkt recht angenehm. Die Zeichnung des Titelblattes entspricht dem Inhalte und ladet zu näherer Kenntnißnahme desselben ein. Die Ausführung des Stückes bietet keine Schwierigkeiten.

J. Tedesco, Op. 24. Caprice de concert sur des airs Csikós. Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.

J. Tedesco, Op. 26. Adieu à Vienne. Troisième Impromptu. Ebend. 15 Ngr.

— — —, Op. 27. Deux Mazurkas. Ebendaselbst. 15 Ngr.

Das erstgenannte Stück ist ein Gericht für die Finger, wie deren der Comp. schon mehrere zubereitet. Seine Bestandtheile sind drei „Arien" und größtentheils eine geschmacklose chromatische Brühe. Oefters mögen dem Verf. die Augen übergegangen sein, z. B. S. 10 bei der Stelle „tranquillissimo e dolcissimo". — Das Impromptü hat mehr Werth, ist aber immer noch eine Minusgröße, die den Mangel an Inhalt veranschaulicht. Die Melodie im Zwölfachtel S. 5 ist tactisch fehlerhaft aufgezeichnet. — Die Mazurken sind zu leiden.

J. Blumenthal, Op. 3. Trois Mélodies. Le calme, une fleur, Valse styrienne. Breitkopf u. Härtel. 12½ Ngr.

— — —, Op. 5. Trois Mazurkas. Ebend. 15 Ngr.

Hr. Blumenthal ist ein Freund der Verschiebung, er nimmt viel und gern seine Zuflucht zu dem „una corda". Die Stücke sind nicht ohne Geschick gefertigt und ungeschminkt, manche davon bis zur Naivität einfach. Von künstlerischer Erkenntniß zeigt sich noch keine Spur. Zu wünschen ist, daß der Comp. eine bessere Richtung einschlägt.

F. X. Chwatal, Op. 90. Fantaisie d'après des

motifs favoris de l'opéra: Ne touchez pas à la reine de Xav. Boisselot. **Heinrichshofen.** 16 Sgr.

Erfüllt, abgesehen von einigen Gemeinplätzen (z. B. S. 8, Tact 5 f.), die Forderungen, welche man an derartige Stücke zu stellen hat. Der Comp. hat das Geschick, dergleichen zu verfertigen und auszuspicken.

A. Goria, Op. 30. Mélancolie. 4me Nocturne caractéristique. **Schott. 54 Kr.**

Rechtfertigt als gänzlich gehaltlos und nichtig die Erwartungen, die man vom Comp. hegen darf.

D. Krug, Op. 30. Rondeau gracieux über **Motive aus dem Ballet Esmeralda. Hamburg, Jowien.** ⅓ **Thlr.**

Leicht ausführbar und nicht unfelib gearbeitet.

A. Delacroix, 3 Valses. La Brillante, l'Elégante, la Coquette. **Richault. Nr. 1—3, jede 5 Fr.**

Gewöhnliche Tanzrhythmen. Für den Musiker ohne Interesse.

F. Liszt, Ballade. Kistner. 15 Ngr.

— —, Glanes de Woronince. 1. Ballade ukraine- (Dumka-). 2. Mélodies polonaises. 3. Complainte- (Dumka-). **Ebend. 25 Ngr.**

Liszt ist der geniale Gegensatz der Zunftmusiker und behauptet auch als schaffender Künstler seine Berechtigung. Ein innerer Trieb treibt ihn vorwärts; was er hervorbringt, erscheint in den meisten Fällen als treues Spiegelbild seines Wesens und hat demnach die Wahrheit zum Fürsprecher. Die vorliegenden Werke sind von dieser Art. Von Liszt selbst gespielt werden sie ihre Wirkung nicht verfehlen. Aber auch nur er wird das individuell Eigenthümliche in ihnen so zum Ausdruck bringen, daß dies sich dem Hörer unmittelbar mittheilt. Die Schwierigkeiten der Ausführung sind diesmal nicht von erster Größe.

W. B. Wallace, Op. 31. Souvenir de Vienne. Mazurka. **Diabelli. 30 Kr. C.M.**

— — —, **Op. 32.** Mazurka. **Ebendaselbst. 30 Kr. C.M.**

— — —, **Op. 36.** Romance. **Ebendaselbst. 45 Kr. C.M.**

Op. 31 ist schlicht, Op. 32 unbedeutend, Op. 36 flach. Wer versucht wird, eine Auswahl zu treffen, der wähle das erstgenannte Werk. Im letztgenannten, der Romanze, zeigt der Verf. schmerzhafte Mienen, welche zu größerer Glaubwürdigkeit durch Worte bestätigt werden, wie z. B. piangendo, con dolore, con passione, con agitazione, con tristezza; auch „con amore" kommt vor, aber ohne weitern Commentar. Technisch sind die Sachen geschickt gemacht. Sie klingen.

S. Sechter, Op. 71. Impromptu über das Lied: Was ist des Deutschen Vaterland? — Fuchslied. Musikalischer Scherz. Diabelli. 40 Kr. C.M.

Zwei Tendenzcompositionen, „Herrn Joseph Geiger zum freundschaftlichen Andenken gewidmet". Der Verf. ist „k. k. Hoforganist" und bekannter Contrapunktist. Dem Scherzo mit dem Fuchslied fehlt die Spitze, d. i. der Geist; es ist spitzenlos, geistlos. Das Impromptu ist harmlos. Manchem steht es sehr schlecht an, Spaß zu machen, außerdem er wird selbst spaßhaft. So weit hat es der Verf. nicht gebracht. Also ein schlechter Spaß!

A. Goria, Op. 39. Grande Etude d'expression. **Schott. 1 Fl.**

— —, **Op. 46.** Adelaïde. Mélodie de L. v. Beethoven transcrite. **Ebend. 54 Kr.**

Op. 39 verräth sich schon durch seine Firma: „große Ausdrucksetüde"; es bietet weiter nichts, als eine Kette von Floskeln, die keinen Kreuzer werth. Op. 46 birgt den geheimen Sinn des Satzes: der Schmeißflieg' ist gleich, wohin sie sich setzt. Daß die Uebertragung claviergemäß, sei belobt.

A. de Kontski, Op. 3. La Cascade. Caprice composée pour Violon et transcrite p. P. **Kistner. 15 Ngr.**

Mit Geschick übertragen und in eine nützliche, angenehme Clavieretüde umgewandelt. Die Hauptsache an dem Stücke, der instrumentale Reiz durch die Klangeigenthümlichkeiten der Violine, ist natürlich verloren gegangen.

J. W. Kalliwoda, Ouverture de l'opéra: **Blanda. Peters. 15 Ngr.**

Lauwarmes Wasser mit zwei bis drei Fettaugen.

C. Hennig, Op. 19. 3 Polkas faciles et brillantes. **Peters. 15 Ngr.**

Ist nichts dagegen einzuwenden. Hr. Hennig scheint ein wackrer Spielmann.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

H. Herz, Op. 160. 3 nouvelles Polkas. Nr. 1. La Polka comique. Nr. 2. La Polka des Clochettes. Nr. 3. La Polka militaire. **Schott. Nr. 1—3, jede 27 Kr.**

Drei „neue" Polkas, die nicht den Reiz der Neuheit, sondern der alten Leierei für sich haben. Hr. Herz polkt mit ziemlichem Anstand.

A. Goria, Op. 44. Salut à la Grande Bretagne. 1re Suite. Six Airs anglais transcrits et variés. **Schott. Nr. 1—6, jede 45 Kr.**

Die Muse des Verf. trägt offen ihr unkeusches Antlitz zur Schau. Die sechs Damen, denen die Nummern gewidmet, sind zu beklagen, daß sie den Gegenstand ihrer Huldigungen abgeben. Solle man ihnen ein theilnehmend Beileid!

Tänze und Märsche.

R. v. Vivenot, Op. 38. Zum Siegeskampf für's Vaterland! Defilir-Marsch. Diabelli. 20 Kr. C.M.

ließe sich annehmen, der Verf. sei geistreich, so könnte man versucht sein, seine Mache, welche er „der heldenmüthigen k. k. österreichischen Armee" gewidmet hat, für eine schlechte Satyre auf dieselbe zu halten. Jede Note weist indeß darauf hin, daß eine solche Annahme nur eine Beleidigung für denselben wäre. Man begnüge sich also, den Marsch für das zu halten, was er wirklich ist, für eine vollständige Absurdität.

A. Wallerstein, Op. 37. Sieges-Polka. Schott. 27 Kr.

— — —, Zwei Dorfgeschichten. Op. 38. Lorle-Ländler. Op. 39. Lorle-Polka. Schott. 2 Hefte, jedes 27 Kr.

Dem materiellen Bedürfniß entsprechend. Jedem der Tänze ist ein Motto zum Unterschied von anderen beigegeben: der Siegespolka „Eintracht macht stark", dem Lorleländler „Morgen muß ich weg von hier", der Lorlepolka „Lieber Schatz, ich bleib dir treu". Für Mottofreunde eine Ausbeute!

Für Pianoforte zu vier Händen.

H. Enckhausen, Op. 72. XX vierhändige Kinderstücke mit stillstehender Hand. Nagel. 3 Hefte, jedes 6 gGr.

Ein Unterrichtswerk, auf das wir sehr angelegentlich aufmerksam machen. Es gehört zu dem Besten, was in dieser Art vorhanden. Die Primostimme bewegt sich nur innerhalb der Quintenlagen, im ersten Hefte von C-Dur und A-Moll, im zweiten von G-Dur und E-Moll, im dritten von F-Dur und D-Moll. Der Verf. hat seine Aufgabe meisterhaft gelöst, auch insofern, als er eine fortschreitende Stufenfolge hinsichtlich der Schwierigkeit der Ausführung beobachtete. Das Tactgefühl in dem Anfänger zu festigen, sind die Stücke trefflich geeignet, trotz der Beschränkung, die sich der Verf. auferlegte, sind sie musikalisch interessant. Da ist nichts nach der Schablone gefertigt, sondern Alles mit künstlerischem Sinn und Verständniß. Das Werk kann sogleich nach den ersten technischen Vorübungen benutzt werden. Lasse man sich die Gelegenheit nicht entgehen, von ihm Kenntniß zu nehmen.

F. X. Chwatal, Op. 64. Trois Sonatines très-faciles et agréables. Nr. 2 u. 3. Heinrichshofen. Jede 12½ Sgr.

Verdienen Empfehlung zum Gebrauch für Anfänger. Die Primostimme ist mit Fingersatz versehen und ganz einfach gehalten. Die Secondostimme verlangt etwas größere Fertigkeit. Vgl. Krit. Anz. Bd. 29, S. 244.

L. v. Beethoven, Op. 18. Nr. 2. Quartett, für Pfte. zu vier Händen gesetzt von Carl Klage. Heinrichshofen. 1⅓ Thlr.

J. Haydn, Symphonien, für Pfte. zu vier Händen gesetzt von Carl Klage. Nr. 23. Ebendaselbst. 1½ Thlr.

Reihen sich den bereits vorhandenen Arrangements von Klage als gleich empfehlenswerthe zur Seite. Die Anfänge der ersten Sätze sind:

Beethoven, Quartett.



Haydn, Symphonie.

Adagio. Allegro con brio.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 28. Den 5. April 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Der Unterricht im Pianofortespiel und die Hauptgesichtspunkte dafür.

Mit den raschen Fortschritten der Virtuosität auf dem Pianoforte im Laufe dieses Jahrhunderts haben die technischen Studien für dieses Instrument an systematischer Ordnung außerordentlich gewonnen. Früher war das Studium so ziemlich ein plan- und regelloses. Durch die Errungenschaften der Virtuosen wurde es möglich die sämmtlichen Uebungen zu classificiren, den Reichthum der einzelnen Gestaltungen, der Figuren, Passagen ꝛc. durch Zurückführung auf die Grundgestalt zu vereinfachen, und diese so gewonnenen Urformen wieder in geordneter Reihenfolge aufzustellen. Ich erinnere an die Arbeiten von Moscheles, Kalkbrenner u. A. Neuerdings ist es insbesondere J. Knorr gewesen, der sich um das mechanische Clavierspiel Verdienste erworben; ich verweise auf die Bearbeitung der Müller'schen Clavierschule, und auf eine vor Kurzem erschienene kleine Schrift desselben: Methodischer Leitfaden für Clavierlehrer. In dem letztgenannten Werkchen hat Knorr den außerordentlich verdienstlichen Versuch gemacht, vom ersten Beginn des Unterrichts an bis zu virtuosenmäßiger Ausbildung den Gang vorzuschreiben, und sowohl die Uebungen, als auch die Reihenfolge der Compositionen festzustellen. Auf solche Weise ist die eine Seite der Sache, die mechanische, vorläufig zu einem Abschluß gebracht. Die Auffassung des Gegenstandes ist hier eine einseitige; sie soll und kann aber eine andere nicht sein; der Gesichtspunkt einer möglichst guten, schulmäßigen Ausbildung der Hand ist der leitende, alle anderen Rücksichten sind diesem untergeordnet; es ist damit nur ein Moment der Sache erschöpft. Das Pianoforte ist zudem hier allen übrigen Instrumenten gleichgestellt, da es sich allein um die angemessene Behandlung desselben handelt. Bei den meisten der übrigen Instrumente hat der Lernende in der That hauptsächlich den Zweck, die Technik derselben kennen zu lernen und in die Gewalt zu bekommen; das Pianoforte dagegen nimmt in sofern eine hervorragende Stellung vor jenen ein, als es, die reichste und bedeutendste Literatur besitzend, der Mittelpunkt für jede höhere, allseitigere musikalische Bildung ist, und darum vor allen die ausgezeichnete Aufgabe hat, in das Innere der gesammten Tonkunst einzuführen. Es kommt hier nicht allein auf Erlernung der Technik an; der Unterricht im Pianofortespiel ist zugleich musikalische Erziehung, mehr als bei jedem anderen Instrumente.

Von anderer Seite ist es daher versucht worden, dieser Aufgabe zu genügen. Unsere Leser erinnern sich aus dem vorigen Bande dies. Bl. der Beiträge des Hrn. Thrämer. Hr. Thr. geht von den entgegengesetzten Gesichtspunkten aus. Ihm kommt es vorzugsweise auf innere musikalische Bildung an, für welche er das Pianoforte als ein Hauptorgan betrachtet; die mechanische Seite berücksichtigt er nicht; ist dort das Aeußerlichste, die Zurichtung der Hand, der Ausgangspunkt, so hier das Innerlichste, der Gesang.

Ich habe schon früher einmal bei dieser Gelegenheit beiläufig erwähnt, und halte nicht für überflüs-

sig, zur richtigen Würdigung dessen, was uns die neueste Zeit gebracht hat, noch einmal ausdrücklich darauf hinzudeuten, wie der wahre Unterricht auf dem Pianoforte nur in der Vereinigung beider Seiten, nur in einer Methode bestehen kann, welche, die genannten Extreme verschmelzend, beide in sich zu einem Höheren, Dritten eint, das Wesentliche beider in sich aufnehmend. Hat der Unterricht im Pianofortespiel neben der Ausbildung im Technischen zugleich die höhere Aufgabe der musikalischen Erziehung, so ist als Hauptgesichtspunkt für ihn zu betrachten, dahin zu streben, daß die mechanischen Uebungen, systematisch in den Gesammtgang des Unterrichts aufgenommen werden können, das geistige Element aber stets das vorwaltende bleibt. Die innere Anregung, die Erweckung des Sinnes für Musik muß stets die Hauptsache sein, selbst auf Kosten der Technik, und wenn die Frage entsteht, ob musikalischer Sinn bei mangelhafter Technik, oder treffliche Technik ohne Geist, Innerlichkeit und Poesie den Vorzug verdienen, so darf die Frage keinen Augenblick zweifelhaft sein.

Damit sind indessen nur die Gesichtspunkte für den Lehrer erwähnt, welche sogleich beim Beginn des ersten Unterrichts die leitenden sein müssen; die Aufgaben für ihn sind hiermit noch keineswegs geschlossen, im Gegentheil, wir gelangen jetzt zu Fragen, welche meines Wissens bisher noch gar nicht aufgeworfen worden sind, von deren Lösung aber die glückliche Fortsetzung des Unterrichts in dem hier angedeuteten Sinne abhängt. Es handelt sich um eine Anleitung, welche, sobald der Lernende die erste Stufe der Reife erlangt hat, — nicht die Technik, sondern den geistigen Inhalt berücksichtigend — vorschreibt, mit welchen Meistern und Werken sich derselbe in geordneter Reihenfolge zu beschäftigen hat, es handelt sich um eine Hodegetik, um eine Classificirung der Werke nach psychologischen und höheren künstlerischen Gesichtspunkten. Bisher herrschte hierin offenbar die größte Willkühr, und es war der Zufall, oder ausschließlich die Rücksicht auf die größere oder geringere technische Schwierigkeit der Tonstücke, welche die Aufeinanderfolge bestimmten. Ob die Werke ihrem inneren Charakter nach sich aneinander schließen konnten, ob sie geistig der geistigen Bildungsstufe und Fassungskraft des Lernenden gemäß waren, an diese Hauptsache, von welcher die eigentliche, innere Bildung für Musik abhängig ist, wurde wohl nur selten gedacht, und wir haben es diesem Umstand vielleicht zuzuschreiben, daß unter den Jüngern der Kunst mehr und mehr Gleichgültigkeit gegen dieselbe sich zeigt, Mangel an Begeisterung, statt geistiger Belebtheit handwerksmäßige Thätigkeit, da natürlich durch das Durcheinanderwerfen des Heterogensten, durch die ganz unpassende Beschäftigung des jugendlichen Alters mit Werken, welche größere geistige Reife erfordern, ein fortschreitendes inneres Verständniß, das Durchleben der Schöpfungen der Meister unmöglich gemacht, im Gegentheil der Sinn dafür abgestumpft wird. Ich meine, daß mit der technischen Ausbildung parallel zugleich auch eine geistige stattfinden muß, und daß es hier von besonderer Wichtigkeit ist, vom Leichteren zum Schwereren fortzuschreiten. Sobald der Schüler zu etwas größerer Reife gediehen ist, führe man ihn zu Haydn und Mozart; zu Clementi, Cramer u. s. f., wenn es sich um technische Aufgaben handelt. Zeitig nehme man Bedacht, den neuerdings sehr beliebten, für instructive Zwecke trefflichen, sonst aber inhaltslosen Werken keine allzugroße Geltung einzuräumen. Die Werke der erstgenannten Meister in fortschreitender Folge, müssen, glaube ich, der Ausgangspunkt höherer musikalischer Auffassung sein. In dem rein Menschlichen, was in beiden vorwaltet, verbunden mit der ewigen Frische und Gesundheit, die ihnen eigen, muß der jugendliche Geist zuerst erstarken. Beide sind der Mittelpunkt; von ihnen aus theilen sich die Wege, und gehen dann gleichzeitig rückwärts zu Gluck, Bach, Händel u. s. f., und vorwärts zu Beethoven und den neueren Meistern. Zugleich ist es eine falsche Beschränkung, wenn man Werke der Pianoforteliteratur allein berücksichtigt. Es liegt schon in dem zuletzt Gesagten, daß ich den Unterricht im Pianofortespiel nicht auf die Werke der Pianoforteliteratur beschränkt wissen will. Sobald es sich um umfassendere musikalische Bildung handelt, sobald dem Lehrer eine ganze Reihe von Jahren gegeben ist, und die mangelnde Einsicht der Eltern ihm kein Hinderniß in den Weg legt, ist es durchaus nothwendig, auch die Werke aus anderen Gattungen der Tonkunst in den Gang des Unterrichts zu ziehen, wäre es auch nur, damit sich der Schüler privatim, mit unserem reichen Liederschatz z. B. und ohne singen zu können, bekannt macht. Ob dann die technische Fertigkeit eine etwas größere oder geringere ist, ist völlig gleichgültig. Virtuosencompositionen abzuhaspeln und nur dies zu können, ist die unseligste, Geist und Charakter verderbende Theilnahme an der Tonkunst. Gegenwärtig aber werden die Fortschritte des Schülers und seine musikalische Befähigung nach solchen Aeußerlichkeiten beurtheilt.

Ich wollte durch das Gesagte die Sache nicht erschöpfen, ich wollte nur andeuten und anregen; eben so bedarf es keiner Bemerkung, daß der aufgestellte Plan nicht immer und wohl nur in den selteneren Fällen vollständig durchzuführen ist; ich behaupte aber, daß der Lehrer auch bei untergeordneten, dilettantischen Bestrebungen diese Gesichtspunkte, dieses

Ziel immer vor Augen haben muß, daß erst dadurch der wahre Zweck des Unterrichts auf dem Pianoforte erreicht werden kann. Fr. Br.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Tonkünstler-Verein. Versammlung am 12ten März. Vorsitzender F. Brendel. Hr. C. F. Becker theilte von seinem im Erscheinen begriffenen Buche: „die Tonkünstler des 19ten Jahrhunderts" die Vorrede mit, und gab darauf über den Inhalt, die Anordnung des Stoffes, weitere Aufschlüsse. Man fand das neue Werk des eben so thätigen als erfahrenen Forschers im Gebiete der Kunstgeschichte interessant und praktisch.

Briefe von Kindscher in Dessau und Markull in Danzig zeigen an, daß an ihrem Orte für Bildung eines Zweigvereins bis jetzt nichts geschehen konnte; der Letztgenannte tritt jedoch für seine Person dem Leipziger Central-Verein bei. Klauer in Eisleben schreibt, daß dort ein Verein in's Leben treten werde; Mangold in Darmstadt, daß ein Verein, wie wir ihn wünschen, bei welchem auch die Mitglieder des Theaters sich betheiligen, sich dort bildet unter dem Namen: Musikalisch-dramatischer Künstlerverein.

Ein Schreiben des Berliner Tonkünstler-Vereins, als Folge des brieflichen Verkehrs zwischen den Vorsitzenden des Leipziger und Berliner Vereins in Betreff eines gegenseitigen Anschlusses, spricht sich für die Verbindung beider Vereine zustimmend aus. Der Berliner Verein überschickt vorläufig sein Mitgliederverzeichniß; die Statuten erfahren eine Umarbeitung und folgen später nach. Die Antwort auf dieses Schreiben wird der Versammlung im Entwurf mitgetheilt, und genehmigt. Der Leipziger Verein spricht darin seine Freude über die eingeleitete Verbindung aus, und macht Vorschläge, wie dieselbe näher festzustellen. Beide Vereine betrachten sich als zwei selbstständige Mittelpunkte, jeder mit der Befugniß, selbstständig mit eigenen Zweigvereinen in Verbindung zu treten; beide Vereine erkennen zugleich aber auch möglichste Gemeinschaftlichkeit in allen Bestrebungen als Hauptaufgabe.

Nach Abhandlung mehrerer, längere Zeit in Anspruch nehmender Vereinsangelegenheiten erfolgte zuletzt die Eröffnung der eingegangenen Stimmzettel und Aufnahme neuer Mitglieder.

H. Schellenberg, Schriftführer.

Magdeburg, im März. Nach zweijähriger Abwesenheit besuchte uns der ausgezeichnete Violinvirtuos Hr. W. Uhlrich, Hof-Concertmeister in Sondershausen. Alle waren erfreut durch sein Erscheinen, was in dieser bewegten, der Kunst höchst ungünstigen Zeit gewiß viel sagen will. Uhlrich veranstaltete ein eignes Concert im Saale der Harmonie, und spielte seinen entzückten Hörern das herrliche Violinconcert von Beethoven und einige neuere Compositionen. Der gefüllte Saal und der rauschende Applaus zeigte ihm aber auch, wie man sein auf das Höhere gerichtetes Streben freudig und dankbar anerkennt. In der vierten Quartett-Soirée spielte Uhlrich mit, und zwar ein Quartett von Haydn in G-Dur, Mozart C-Dur und Beethoven Es-Dur Op. 74. Hier sowohl, wie in der ersten Aufführung des hiesigen Tonkünstler-Vereins, wo Uhlrich dasselbe Quartett von Beethoven, und mit dem Musikdir. Hrn. C. F. Ehrlich die A-Moll Sonate Op. 47 von Beethoven spielte, zeigte er sich als ein Violinspieler ersten Ranges. Besonders ausgezeichnet trug derselbe die Variationen in der Sonate vor, und die Violinspieler werden wissen, was das sagen will. Den Hrn. Musikdir. Ehrlich hält man für den bedeutendsten Clavier-Virtuosen in Magdeburg, neben ihm stehen die HH. Ritter, Rebling, Richter und Ruprecht. Hr. Adolph Wachsmann, der auch ein sehr tüchtiger Clavierspieler ist, wird leider durch Kränklichkeit gehindert, sich bemerkbar zu machen. — Frl. Marie Siebert hat diesen Winter fast in allen Concerten gesungen, und, obgleich sie eine Magdeburgerin ist, sich eines immer steigenden Beifalls zu erfreuen gehabt. Ihre bedeutende Fertigkeit, verbunden mit einer schönen Stimme, ihre reine Intonation und Klarheit in der Ausführung rechtfertigen diesen Beifall. Daß sich die geschätzte Sängerin in der Auffassung tieferer Gesangwerke noch etwas unsicher fühlt, die Recitative mangelhaft und im Allgemeinen etwas kalt singt, darf der Unterzeichnete leider nicht verschweigen.

F. E. Schefter.

Christiania, Februar 1849. Dem Bekanntschaftskreise unserer Pianistin Amalie Rieffel, welchen diese in Norddeutschland und besonders im kunstgebildeten Leipzig zu besitzen sich erfreut, einmal wieder etwas über diese Künstlerin mitzutheilen, ist der Zweck dieser Zeilen. A. Rieffel lebt seit vier Jahren hier im Norden in den freundlichsten Verhältnissen. Was ihre Kunst anbetrifft, so wohnt in der Künstlerin noch immer der regsame Geist, dem man auch einst in Leipzig die Anerkennung nicht versagen konnte. Ihre Neigung und Studien sind noch stets Bach, Mendelssohn, Henselt, Schumann, Liszt, Thalberg, jedoch vorzugsweise Chopin. Auch hier haben wir uns oft an ihrer Kunst erfreut; besonders ist sie bei Unterstützung fremder Künstler oft thätig gewesen; wie sie denn auch bei der Anwesenheit der schwedischen Königsfamilie viermal die Ehre hatte, sich vor derselben hören zu lassen. Vor einiger Zeit wurde sie aufgefordert, in der benachbarten Stadt Drammen ein Concert zu geben, was auch geschah. Jedes von ihr vorgetragene Tonstück fand lebhaften Beifall, und ein Duett von Osborne und Beriot mußte sie auf Verlangen wiederholen.

Florenz. Ein Brief Rossini's an den Tonkünstler Donzelli, eine deutsche Sängerin betreffend, abgedruckt in dem

in Bologna gedruckten Nationale Nr. 77: „Theurer Freund! Willst du dich allem Jammer dieser Welt entziehen, so komm hierher, höre die Lucia der herrlichen Korradori *), laß dich mit uns bezaubern. Glaube mir, in ihr allein erhebt sich die Täuschung zur Vollkommenheit, weil die große Sängerin eine eben so große Schauspielerin und mimische Künstlerin ist, und ihre so großen Eigenschaften durch eine prächtige edle Gestalt, durch ein schönes sprechendes Antlitz unterstützt werden. Wo könntest du alle diese Gaben in dieser Weise vereinigt finden? Nirgends! Daher komm, dich erwartet dein Freund

Joachim Rossini.

Florenz, am 15. Febr. 1849.

*) Die Künstlerin ist in der Nähe Wiens geboren, erhielt in Wien ihre musikalische Bildung und trat früher, bevor sie in Italien zu solcher Gefeiertheit gelangte, auf mehreren deutschen Bühnen nicht ohne Beifall auf.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Der Clarinetist **Seemann**, welcher sich einige Zeit in Paris aufhielt, hat in Hannover ein Concert gegeben.

Fränl. **Marie Wieck** spielte im letzten Abonnementconcert in Bremen.

In **Bonn** hat sich ein Ventiltrompeter hören lassen, Namens Schreiber, welcher Violinvariationen von Artot vortrug und alles in Erstaunen setzte.

Tichatscheck wird in Frankfurt a. M. gastiren.

Hr. **Elwart**, Harfenvirtuos aus Petersburg, und MD. **Dorn** aus Cöln befinden sich jetzt in Berlin, und werden daselbst Concerte geben. Die Proben zum „Thal von Andorre" haben in Berlin bereits begonnen.

A. von Kontski bereist jetzt sein Vaterland. Er gab unter großem Beifall in letzter Zeit Concerte in Lemberg, Tarnow, Krakau. In Lemberg hat er bereits sechs Concerte gegeben.

Ernst ist von hier nach Weimar gereist, um dort mit Liszt in einem Wohlthätigkeits-Concert zu wirken, und dann nach London zu gehen.

Neue Opern. In Dessau kam eine neue Oper von **Lux** „Rosamunde" zur Aufführung, hat indeß wahrscheinlich ihres unbefriedigenden Sujets wegen nur eine Aufführung erlebt. Dankbarer für die Bühne ist jedenfalls „das Käthchen von Heilbronn", indeß enthält auch die neue Oper vieles Gute.

In Rom wurde eine neue Oper von **Giuseppe Verdi** unter dem Titel „La battaglia di Legnano" gegeben, und gefiel sehr wenig; man sagt, sie sei noch weit unbedeutender und melodienärmer als seine früheren Compositionen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Dem Componisten und Gesanglehrer **Jul. Stern** in Berlin ist das Prädicat als Musikdirector verliehen worden.

Der Violinvirtuos **J. J. Bott** in Cassel ist zum Hof-Concertmeister daselbst ernannt worden.

Todesfälle. Nekrolog. Am 14ten März starb zu Dessau der Kammermus. **Heinrich Fuchs**, bekannt und berühmt als Virtuos auf dem Horn. In den Concerten vieler namhaften Städte (Leipzig, Dresden, Hamburg) wurde sein schönes Talent, das sich besonders in einer eigenthümlichen Weichheit des Tones, wie in einem künstlerischen Vortrag überhaupt zeigte, anerkannt. Er war geboren am 18ten Febr. 1791, und stand zweiunddreißig Jahre im herzogl. Dienste, worin er jedoch in den letzten vier Jahren nicht mehr als Hornist wirkte. In den Zeiten seiner Kraft gehörte er unbedingt mit zu den Zierden der Dessauer Kapelle, und war er auf seinem Instrumente (damals noch ohne Ventile) ein wahrhaft vollendeter Künstler. Wir dürfen hoffen, daß ein Jeder, der ihn als solchen gekannt hat, ihm auch im Geiste den ehrenden Lorbeer auf das Grab legen werde. — Für das Horn sind von seiner Composition vier Concertinos im Stich erschienen, Op. 4 und 5 bei Hofmeister in Leipzig, Op. 6 und 7 bei Schott in Mainz (noch zwei derartige Manuscripte befinden sich im Nachlaß), und außerdem ein Amusement für Flöte und Clavier, bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

Dessau. Louis Kindscher.

Vermischtes.

Der **Magdeburger Tonkünstler-Verein** feierte Beethoven's Gedächtniß am 26sten März durch Vorträge und musikalische Aufführungen; u. A. Trio für Streichinstrumente Op. 9. C-Moll, und Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell Op. 97. B-Dur, und Lieder: „Kennst du das Land" und „Wachtelschlag"; Beethoven's Biographie von Marx aus Schilling's Lexikon wurde vorgelesen.

Flotow's „Matrosen" wurden mit vielem Beifall in Frankfurt a. M. zum ersten Mal gegeben.

Die Sängerin **Catalani** ist in Folge der Unruhen in Florenz, in dessen Nähe sie eine herrliche Villa besitzt, nach Lyon gereist.

Eine talentvolle, junge und blendend schöne Sängerin, **Antonia de Mendi**, Nichte der Viardot-Garcia, trat als Amine in der italienischen Oper in Brüssel auf. Es wurde ihr allgemeiner Beifall und am Schlusse Hervorruf zu Theil.

Druckfehler. Nr. 25, S. 134, Sp. 1, 13te Textzeile von oben lies Melodietöne statt Harmonietöne.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 29. Den 9. April 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Literarisches.

Dr. Friedr. Theod. Vischer, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. — Reutlingen u. Leipzig, Carl Mäcken. Bis jetzt 2 Theile in 3 Abtheilungen, 1846—1848.

Wenn wir darangehen, dem musikalischen Publikum über ein erst halb erschienenes Werk Bericht zu erstatten, so liegt hierin schon ein Urtheil, und zwar dies, daß wir dem Buche eine durchgreifende, ja eine absolute Bedeutung beimessen, — eine Behauptung, welcher von vornherein nicht leicht Jemand widersprechen dürfte, der auch nur einem Theile jenes Buches eine mehr als flüchtige Durchsicht gewidmet hat.

Vischer ist Hegelianer, und zwar, wenn wir uns der Gruppenbenennung Michelet's bedienen sollen, aus dem linken Centrum der Hegel'schen Schüler. Seine Methode ist somit die speculative, d. h. begrifflich entwickelnde, weder einseitig synthetische, noch analytische; und sie bringt, mag man nun über ihren Werth so oder so urtheilen, d. h. selbst Hegelianer sein, oder nicht, das unbestreitbare Verdienst mit sich, daß der Verf. an allen Stellen der bis jetzt erschienenen Theile unablässig sich mit den Vorgängern in der Aesthetik, älteren und neueren, in Bezug setzt, und seine Ergebnisse dadurch gewinnt, daß er bald jene einander gegenüberstellt, bald selbst vervollständigend und widerlegend dazwischentritt. So wird einmal der Leser in den Zusammenhang der reichen Gedankenwelt gesetzt, die ihm etwa bereits früher zu eigen geworden, andererseits kann aber das Gesammtresultat nicht anschaulicher und zweifelsfreier unterstützt werden, als auf diese Weise, die jeden Vorgänger an seinem Ort das sagen läßt, was er wirklich zur Fortentwickelung des Ganzen bis zu dem heutigen System beigetragen hat.

Der Verf. sondert den reichen Stoff seines Werkes in drei Haupttheile: 1) die Methaphysik des Schönen, 2) die Lehre vom Schönen in einseitiger Existenz, nämlich a) dem Naturschönen, b) der Phantasie, und 3) die Lehre von der Kunst. Der letzte Theil, der in dem eigentlichen, reichsten und höchsten Gebiet des Schönen, und für das musikalische Interesse insbesondere reiche Aufschlüsse verspricht, ist im Laufe dieses Jahres zu erwarten.

Verweilen wir zunächst einige Augenblicke bei der Systematik des Werks, deren Bedeutung vom Verf. mit Recht sehr hoch gestellt wird, indem die Folge im System allerdings eine Nachahmung der Stufen, in denen sich der Begriff des Schönen verwirklicht, zu ihrer Aufgabe hat. — Anknüpfend an das System der Wissenschaft überhaupt, weist Vischer, abweichend von Hegel, der Behandlung der Kunst die Stelle nach der Religion an, während bei beiden die Philosophie als dritte Stufe im Gebiete des absoluten Geistes dasteht. Es genügt hier, den von ihm aufgestellten Grund jener Rangordnung aufzuführen. Der absolute Geist nämlich wiederholt in seinem Gebiet die bereits früher vollzogene Theilung in Subject und Object, aber so, daß hier das Object das eigene,

selbsterzeugte Gegenbild des vom absoluten Geiste durchdrungenen Subjects ist. Die Rangordnung der Arten, in welchen jene Theilung erfolge, so fährt der Verf. §. 5 fort, hänge nun davon ab, ob das Gegenbild dem Subjecte und seinem absoluten Gehalte vollkommen adäquat sei, und ob dieses mit Freiheit als Urheber desselben in ihm sich wiedererkenne. In der Religion sei dieses Verhältniß ein unfreies, dunkles, verwachsenes; in der Kunst, wiewohl auf sinnlicher Grundlage, so doch ein freies. Die Philosophie habe sodann zu ihrem Gegenbilde Geist, wie die Subjectivität, die das Subject durch die reine und freie Thätigkeit des Denkens erzeuge und in ihm ganz bei sich bleibe.

Die Grundlage für den ersten Abschnitt — den Begriff des einfach Schönen — bildet die **absolute Idee**, wie sie durch die Metaphysik, richtiger durch den Gang der philosophischen Entwickelung bis zur Lehre vom absoluten Geiste, und in specie von der Religion, sich ergeben hat. Tritt nämlich diese Idee, welche in entsprechender Wahrheit nur durch das speculative Denken erfaßt werden kann, zunächst in Form der Unmittelbarkeit, der sinnlichen Anschauung vor dem Geiste auf, so wird im Geiste der **Schein** erzeugt, daß ein Einzelnes (in der Begrenzung von Zeit und Raum Daseiendes) seinem Begriffe schlechthin entspreche, daß also in ihm zunächst eine bestimmte Idee, und dadurch mittelbar die absolute Idee vollkommen verwirklicht sei. **Dieser Schein**, oder die Erscheinung der absoluten Idee in sinnlicher begrenzter Weise **ist das Schöne**.

Wir fühlen, indem wir die vorstehenden Gedanken den §§. 12 u. 13 entnehmen, sehr wohl die mißliche Stellung, die eine solche aus dem Zusammenhang eines dialectischen Systems gerissene Definition als beweisender Satz einzunehmen vermag, nicht minder, wie unerquicklich der Schematismus der weiteren Capitelüberschriften, wollten wir uns auf diese encyclopädische Angabe des Inhaltes beschränken, sein würde; vorübergehend mag jedoch die Bemerkung Raum finden, daß jene Grunddefinition hier nichts beweisen, nur angeführt sein soll, weil sie zur skizzenhaften Angabe der wissenschaftlichen Richtung unseres Vfs. wesentlich erschien, und daß wir statt einer Registerabschrift lieber hin und wieder ein lebendiges Wort aus dem reichen Fluß des Textes und der Anmerkungen eintreten lassen werden.

Die drei Momente, welche in der vorstehenden Begriffsbestimmung des Schönen liegen: die Idee, das Bild oder die sinnliche Erscheinung der Idee, und die Einheit beider, werden Gegenstände gesonderter Betrachtungen. Wir heben aus der mittleren eine Stelle heraus, welche als erläuternde Bemerkung dem Satze beigefügt ist, daß als Merkmal und Richtmaaß des Schönen lediglich die specifische Art gelten könne, in welcher sich die Gegensätze der Gattung und der Zufälligkeit zur Einheit des Schönen durchdringen, keineswegs aber gewisse bestimmte Eigenschaften.

„Hat man die Idee als Einheitspunkt im Schönen verloren, so meint man schlechtweg in vereinzelten äußeren Merkmalen das Wesen des Schönen selbst einzufangen; man vergißt, daß nur eine Concretion solcher formeller Bestimmungen ein Schönes bilden kann, man vergißt also z. B., daß das Schöne auf gewissen seiner Stufen zwar symmetrisch ist, aber nicht **blos** symmetrisch, sondern so, daß das Symmetrische von freien Linien umspielt wird, und glaubt trotz dem durch die Symmetrie nicht nur ein Merkmal, sondern eine Definition des Subjects der Merkmale gegeben zu haben. In dieser Enge befanden sich die englischen Sensualisten des vorigen Jahrhunderts, z. B. Hutcheson. — Was Hogarth's bekannte Theorie von der Wellenlinie und Schlangenlinie betrifft, so liegt darin gewiß eine Ahnung, die nicht zu verachten ist. Hogarth ahnt in ihr die Linie der Individualität, welche die Linie des festen Maaßes, den Kanon der Gattung mit ihren rinnenden Wellen umspielt; er weist nach, wie sie in Muskel und Haut sich um die festen Bestandtheile des menschlichen Körpers legt, wie sie in den Bewegungen wiederkehrt; man darf nur über seine subjective Begründung (leichte Hindernisse beschäftigen angenehm) hinausgehen, so öffnet sich eine ahnungsreiche Aussicht in weltbauende Gesetze, in die Symbolik der Linien. **Burke**, der bedeutendste, bestreitet schon die Meinung, daß bestimmte Maaßverhältnisse an sich schon Schönheit begründen: Proportion begründet nicht Schönheit, sie bestimmt nur die **Gattung**. Eine nach den Verhältnissen streng gebildete Figur kann häßlich, eine von ihnen merklich abweichende kann schön und reizvoll sein. **Nicht die Größe und ihre Verhältnisse**, sondern **die Beschaffenheit** (Qualität) **ist die wirkende Ursache der Schönheit**. Das wahre Gegentheil der Schönheit ist nicht Disproportion oder **Ungestaltheit**, sondern **Häßlichkeit**. Jene ist nicht der Schönheit, sondern der Vollständigkeit und Richtigkeit der Form entgegengesetzt; ist sie hinweggeräumt, so ist darum noch nicht Schönheit da. Schönheit ist eine positive Kraft, Verhältnißmäßigkeit der Theile nur ihre negative Bedingung. (Ein Buckliger ist ungestalt, aber darum ein nicht Buckliger noch nicht schön). — Nach so scharfsinnigen Erörterungen fällt jedoch Burke in einen Sensualismus der schlimmsten Art, indem er das Schöne und Erhabene als bestimmte Eigenschaft der Körper als solcher auffaßt, wodurch sie so auf die Nerven wirken, daß sie (als erhabene) wohlthätig anspannen, erschüttern und von beschwerlichen Verstopfungen reinigen, oder (als schöne) die Fibern losspannen und durchaus eine angenehme Erschlaffung und Auflösung hervorbringen. Schöne Körper müßten

daher klein, von glatter Oberfläche, zart und delikat sein, welche Eigenschaften bildlich gewendet auch für die Schönheit der musikalischen Töne geltend gemacht werden." rc.

(§. 36, Anmerk. 2, S. 103 fg.)

Die verschiedenen Verhältnisse der im Schönen enthaltenen Momente zu einander, ihr Gegensatz und Widerspruch, bilden nun die zwei Hauptformen des Schönen: das Erhabene und das Komische.

Das Erhabene entsteht, indem die Idee, als die selbstständige Seite des Ganzen, aus der ruhigen Einheit, worin sie mit dem Gebilde verschmolzen war, heraustritt, über dies hinausgreift, und ihm als dem Endlichen ihre Unendlichkeit entgegenhält; die Idee macht Miene, sich vom Bilde loszureißen (§. 83) und in das Unendliche zu entfernen, tritt somit in Negation zu ihrem Bilde. Das komische Element negirt nun wieder diese Negation im Erhabenen, d. h. die Entfremdung der Idee, als einer von außen kommenden, und macht dagegen geltend, daß das Bild, trotz seiner allen Brechungen des Zufalls hingegebenen Einzelheit, völlig im Besitze der Idee ist, hätte die Negation im Erhabenen einfach Recht gehabt, d. h. hätte die Idee wirklich die Grenzen des Bildes ganz überfliegen können, so wäre keine Negation dieser Negation möglich; es bliebe dabei. Aber die Idee blieb im Erhabenen doch an das Bild gebunden, und nun macht das Bild daraus Ernst, bindet von seiner Seite die Idee an sich, schließt sie nicht schlechthin aus, sondern nur sofern sie überschwänglich sein will: vindicirt sie sich selbst. Im Erhabenen sagte die Idee zum Bilde: ich bin in dir das Geltende, nicht du. Im Komischen sagt das Bild zur Idee: du brauchst mich, du bist nichts außer mir, ich bin du. Weiterhin wird gezeigt, wie das Komische in einem Contraste zur Erscheinung kommt und seine Natur als eines relativen Verhältnisses entwickelt.

Diese Coordination des Erhabenen und Komischen ist dem Verf. unseres Werkes eigenthümlich, und mit Meisterhand durchgeführt. Hegel zerstreut diese Formen in die weiteren, bestimmteren Theile seines Systems; Ruge faßt den Begriff der Erhabenheit als dem der Schönheit vorausgehend, als ihn mit bildend, auf, während der Verf., unseres Dafürhaltens mit vollem Recht, den fertigen, erfüllten Begriff des Schönen dieser seiner Entzweiung vorausgehen läßt.

Die Behandlung des Erhabenen und Komischen, welche den Rest des ersten Bandes füllt, enthält eine Menge der reichsten Gedanken, deren wahrer Werth jedoch eben in der systematischen Entwicklung eines Momentes aus dem anderen, in der organischen Verbindung mit dem Vor und Nach liegt. Zu den interessantesten Punkten gehört das Verhältniß des Häßlichen im Schönen („das Häßliche ist im Schönen zulässig, wenn es furchtbar ist" §. 98), (das Häßliche als Moment des Komischen §. 148 fg.); das Tragische des sittlichen Conflictes (§. 135—39); das Verhältniß von Posse, Witz (mit der Unterabtheilung: Ironie) und Humor (d. i. dem objectiv, subjectiv und absolut Komischen) zu einander; endlich die jedem Hauptabschnitt beigefügte Betrachtung des subjectiven Eindrucks, des Schönen überhaupt, und des Erhabenen und Komischen insbesondere.

Hat sich so der reine Begriff des Schönen nach den in ihm enthaltenen Momenten vor uns enthüllt, so bildet ein aus der übrigen Philosophie herübergenommener Gedanke den Uebergang in den zweiten Theil; es ist dieser: „Wenn ich ein Allgemeines in allen seinen Momenten begriffen habe, bin ich bei seinem Dasein angekommen; es kann nicht nur sein, es muß sein, es ist."

(Schluß folgt.)

Blick auf den Musikzustand im Herzogthum Braunschweig.

Wenn wir versuchen, einiges Licht über das so spärlich beleuchtete Musikwesen im Braunschweigischen zu verbreiten, so stellen wir uns dabei streng auf den Standpunkt unserer Zeit, auf den des geistigen Fortschrittes in der Kunst. Längere Zeit hindurch führte leider die Herrschaft in der Kunst das geistlose Virtuosenthum, wobei die Ausbildung der Technik dem eigentlichen wissenschaftlichen Kunststudium bevorzugt wurde. Jetzt, nachdem diese nothwendige Uebergangsperiode das steife Formenwesen der älteren Zeit verdrängt, dahingegen die technischen Mittel zur vollendeten Darstellung der geistvollen Producte der neueren Zeit, eines Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Gade u. A. geliefert hat, jetzt streben wir höher in der Kunst, nicht der steife Perückenstyl, nicht der leere Klingklang der früheren Perioden sagt uns zu und soll uns zusagen, sondern der neue, dem allgemeinen Zeitgeiste entsprungene Kunstgeist. Wie im politischen und socialen Leben alte Formen gestürzt sind, so kann auch im Kunstleben unmöglich der alte Schlendrian, der entweder den Künstler dem Seiltänzer gleichstellte, oder ihn durch seine schroffe Abgeschiedenheit von der Welt zum Philister stempelte, länger fortbestehen. Der Künstler soll nicht wie bisher oft mit unkünstlerischen Mitteln um den Beifall der Masse buhlen, er soll aber auch nicht in stolzer Selbstgefälligkeit von der Oeffentlichkeit sich zurückziehen. Soll die Kunst wahr-

haft gedeihen, so muß zwischen dem eigentlichen Künstler und dem kunstsinnigen Publikum eine stete, kunstfördernde Wechselwirkung stattfinden, der Art, daß das Publikum nach seinem geistigen Standpunkte die allgemeine Kunstrichtung bestimmt, der Künstler aber auf diese Richtung veredelnd einwirkt. Reichen sich auf diese Weise die Künstler und kunstsinnigen Dilettanten die Hand, so kann die Kunst hinter den Zeitanforderungen eben so wenig zurückbleiben, als sich von dieser beherrschen lassen.

Wenden wir unseren Blick zunächst auf die Stadt Braunschweig, so stellt sich heraus, daß hier die nothwendige Wechselwirkung zwischen Publikum und Künstlern fehlt. Das kunstsinnige Publikum, das die Kunst in der Regel mehr als Erheiterungs- wie als Veredelungsmittel betrachtet, beherrscht in Braunschweig in ungemessener Weise den Künstler und stempelt ihn zum Dilettanten. Beweise dafür sind uns in Menge bekannt, doch wollen wir nur einige derselben anführen. Mehrere Jahre hindurch bestand in Braunschweig meist unter höheren Staatsbeamten ein Concert-Verein für Oratorienmusik. Die jährlich veranstalteten Concerte wurden mit den großartigsten Mitteln ausgestattet, die geräumige Egidienkirche diente als Concertsaal, an 500 Sänger und 150 Instrumentalisten bildeten die Chormasse; die vorzüglichsten Solosänger vom Herzogl. Hoftheater übernahmen die Solopartien, zur Direction wurden meist die Componisten der aufzuführenden Oratorien eingeladen, wie Fr. Schneider, Spohr Mendelssohn und F. Hiller; keine Kosten, selbst die zur Erleuchtung der Kirche, wurden gespart: dennoch fand dies Unternehmen immer minderen Anklang. Suchen wir auch den Grund davon zunächst in dem Unzeitgemäßen solcher Aufführungen, so ist doch nicht zu leugnen, daß das Ueberwiegen des Dilettantismus hiernächst der Hauptgrund des Verfalls dieser Conzerte war. Braunschweig besitzt vielleicht die Mittel, einen Chor von 150 tüchtigen Sängern herzustellen, statt dessen trat ein schwankender, oft höchst unrein singender Chor von 500 Mitgliedern auf; ein Künstler an der Spitze würde die Chorsänger nach ihren musikalischen Leistungen aufgestellt haben, der Dilettantismus aber bewirkte, daß die schönsten Frauen, wenn auch mit heiseren, unreinen oder gar keinen Stimmen, die Vorderplätze einnahmen; ein Künstler an der Spitze würde nach Solosängern sich umgesehen haben, die mit innerem Berufe, mit heiligem Drange die ernsten, erhabenen Gesänge der Kirche darzustellen bemüht gewesen wären, auch wenn man unter Dilettanten hätte suchen müssen; statt dessen ließ man die Opernsänger Empfindungen heucheln, die ihnen meist fremd waren, oder man ließ sie kalt und trocken ihre Noten absingen; ein Künstler an der Spitze würde das Einüben der Chorgesänge einem kunst- und wissenschaftlich gebildetem Manne übertragen haben, statt dessen übertrug man diese Function dem Theater-Chordirector, dem der Kirchenstyl so fremd war, wie die höhere Aesthetik. So kam es denn, daß meist die zur Direction eingeladenen Componisten erst verzweiflungsvoll, und meist ohne vollständigen Erfolg, an das Einüben der Chöre gehen mußten, bevor die Aufführung stattfinden konnte. Hiermit sei dem Dilettantismus keineswegs der Stab gebrochen, im Gegentheil ist der Eifer, mit welchem jener Concert-Verein solche großartigen Aufführungen zu bewerkstelligen suchte, sehr zu rühmen. Im Dilettantismus liegt die auf den Künstler so wohlthätig wirkende äußere Anregung; doch beherrscht der Dilettant den Künstler, gebietet jener über die Kunstmittel und Kunstformen, so sind Mißgriffe der schlimmsten Art nicht zu vermeiden. In Braunschweig sind eine Menge Kunstmittel für Opern- und Kammermusik, allein für Oratorienmusik fehlen sie gänzlich, weil kein Künstler von noch rüstigem Mannesalter in Braunschweig lebt, der das Studium dieser Musik vorzugsweise zum Beruf gewählt hat. War es daher ein Mißgriff von Seiten der kunstsinnigen Dilettanten Braunschweigs, solche großartige Concerte in's Leben zu rufen, so erscheint es als ein noch größerer Mißgriff, diese Concerte ganz fallen zu lassen. Man hätte die wenigen zu diesem Zwecke sich eignenden Kunstmittel vereinigen, die Lücken durch Aufmunterung und allmälige Heranbildung junger Talente ausfüllen und im kleineren Maaßstabe solche Aufführungen fortsetzen sollen, nach und nach würde gewiß der Kunstgeschmack, die Kunstrichtung des Braunschweiger Publikums sich derartigen Aufführungen mehr und mehr zugewendet haben; nicht die Massen können anhaltend wirken, wohl aber der lebendige, vom Geiste des Kunstwerks durchdrungene Vortrag. Mit diesen Concerten ist alle Kirchenmusik in Braunschweig verschwunden. Wenn höchstens am Charfreitage noch in der Domkirche nach dem Gottesdienste eine geistliche Musik von dem Opernpersonale veranstaltet wird, so gleicht solche in Form und Inhalt mehr einer Concert- als Kirchenmusik. Wie mit der Kirchenmusik, steht's auch mit der Orgelspielkunst; vergebens horcht man in Braunschweigischen Kirchen nach Bach'schen Motiven und Harmonien, statt dessen hört man nicht selten süßliche Opernmelodien. In weiser Anerkennung eines solchen unkünstlerischen Orgelspiels soll der Magistrat den löblichen Beschluß gefaßt haben, die besten Organistenstellen, die über 150 Thlr. dotirt sind, künftig auf höchstens 150 Thlr. herabzusetzen; so soll bereits mit der Domorganistenstelle der Anfang dazu gemacht sein.

Welche glänzenden Aussichten für die Kunst und den Künstler!

Braunschweig hat eine Menge Bildungsanstalten jeder Art, in welchen auch alle möglichen Künste, selbst die Kunst in Wachs zu bossiren, vertreten sind, überblickt man aber die Kataloge, so findet Musik höchstens das allerletzte Plätzchen, oder wie im Kataloge des berühmten Collegii Carolini gar keinen Platz. Man ist hier demnach noch weit entfernt, die Musik, namentlich den Gesang, als allgemeines Bildungs- und Erziehungsmittel zu betrachten. Dahingegen werden andere musikalische Institute, die einen besonderen Zweck haben, als die Oper, die Kapelle, das Institut für Militairmusiker mit bedeutenden Opfern erhalten.

Ueber die Leistungen des Opernpersonals ausführlich zu schreiben, halte ich für überflüssig, da seit einer langen Reihe von Jahren dieselben Hauptkräfte, dieselben Leistungen geblieben sind. Es ist anzunehmen, daß ein Personale, welches viele Jahre mit einander wirkt, im Ensemble tüchtig ist, eine gewisse Routine und dem Publikum gegenüber eine gewisse Sicherheit und Ungezwungenheit im Auftreten zeigt; es ist aber auch anzunehmen, daß ein solches Personale, noch dazu bei mangelnder Kritik, in eine zu große Sicherheit, in einen geistlosen Mechanismus, in eine vornehme Nachlässigkeit versinkt. Was äußeren Pomp der Oper anbetrifft, so bin ich davon stets mehr als zu sehr befriedigt, was aber bei den einzelnen Sängern wahres dramatisches Leben, ästhetische Haltung, tiefe und wahre Charakterauffassung und edle Durchführung derselben anbetrifft, so wurde solches, auch wo das Streben darnach sichtbar war, meist durch die lächerliche Effecthascherei, durch unnatürliche Sentimentalität oder vornehme Nachlässigkeit, durch den modernen Orchesterlärm, wohl auch durch Mangel an dramatischer und kunstwissenschaftlicher Bildung, unterdrückt. Die allgemeinen Klagen über deutsche Oper treffen auch Braunschweig; hoffentlich wird der neu erwachte deutsche Sinn auch für die deutsche Oper nur wohlthätige Folgen tragen. Wenn es nicht von jedem einzelnen Opernsänger abhängt, auf eine zeitgemäße Umgestaltung der Oper und dadurch auf eine bessere, der deutschen Charakterbildung und Anschauungsweise angemessene Kunstrichtung zu wirken, so hängt es doch von jedem einzelnen dieser Sänger ab, im Concertsaale seine eigene Kunstrichtung zu documentiren. Liest man aber ein Concertprogramm, wie es von unseren Opernsängern aufgestellt ist, so sollte man meinen, es wäre für Harfenmädchen geschrieben: Lieder von A. Fesca wechseln mit Wiesenederschen, Kücken'schen, Proch'schen u. dergl. ab; Mendelssohn, Schumann, Franz, G. Wöhler, Gade, Flügel und ähnliche Componisten sind unbekannte Größen.

Wenden wir uns zur Hofkapelle. Die Kunstrichtung dieser Kapelle hat sich neuerdings durch einen öffentlichen Streit zwischen ihr und dem Publikum documentirt. Der Kapelle wird von letzterem vorgeworfen, daß sie seit der Zeit, in welcher Kapellmeister G. Müller ihr Anführer sei, in keinem Concerte andere Instrumentalwerke als die bekannten, längst eingeübten Opernouvertüren gespielt habe, daß sie selbst in dem jüngsten Concerte des Hrn. Stahl, zu welchem die Ouvertüre zum Sommernachtstraum angekündigt war, statt deren eine von jenen Opernouvertüren vorgetragen habe. Darauf erwidert die Kapelle (ausschließlich des Hrn. Kammermusikus A. Leibrock), sie hätte keine Zeit und Lust zur Einübung von neuen Compositionen behufs eines Concertes, da sie nur 25 Thlr. Entschädigung vom Concertgeber erhalte, welche Summe außerdem nicht einmal ihr selbst, sondern ihren Wittwen und Waisen zu gute komme. Ein späterer Artikel stellt die Sache so dar, daß der Künstler zweierlei bedürfe: B r o d und B e i f a l l (kann denn der Künstler ohne Beifall nicht bestehen?), daß das Brod knapp sei, daher die meisten Kapellisten Privatunterricht geben müßten, daß der Beifall aber bei früheren Versuchen in Aufführung größerer Orchesterwerke nicht genügend gewesen sei, um der Kapelle Lust zu größeren Bestrebungen zu bereiten. Mag dieses alles wahr sein, so ist doch eben so wahr, daß derjenige den Beruf eines wahren Künstlers verkennt, der nur des Brodes und des Beifalls wegen zu höherem Kunststreben sich fortreißen läßt, er steht unter dem Dilettanten, er erniedrigt sich zum Handwerker; nur wer der Kunst Opfer zu bringen vermag, kann von ihr beglückt, beseligt werden, wer nicht, dem verschließt sich das himmlische Reich der Töne, dem bleibt nur der Klingklang. Ref. weiß aus tausend Erfahrungen, daß ein großer Theil des Publikums bei den heiligsten Bestrebungen des Künstlers nur zu ungerecht ist, darf der Künstler deshalb in seinen Bestrebungen nachlassen? Ist nicht die Kunst selbst gerecht, giebt sie nicht selbst den schönsten Lohn? Um Brod zu haben, mag der Künstler die unkünstlerischsten Arbeiten verrichten, er mag Instrumente stimmen, mag Noten abschreiben: aber e i n i g e Stunden des Tages müssen auf's Uneigennützigste der Kunst, der wahren, gewidmet sein!

Ein drittes Institut ist das Musikinstitut zur Heranbildung von Militairmusikern und Kapellisten unter Leitung des Hrn. Zabel. So bedeutend die musikalischen Kräfte dieses Instituts sind, so unbedeutend für die Kunst erscheint dasselbe durch eine seichte Kunstrichtung, Opernarrangements, Tänze mit obli-

gatem Locomotivengebrüll, Hundegebell u. dergl. füllen vorzugsweise die Concertprogramme dieses Instituts an.

Es bleibt uns nun noch übrig, über das Wirken der Musiklehrer einige Bemerkungen auszusprechen. Von einer eigentlich höheren Kunstanschauung scheint fast Keiner der vielen Musiklehrer Braunschweigs durchdrungen zu sein, entweder man verfährt planlos, oder man strebt dem Ziele der geistlosen Virtuosität zu. Nichts eiliger haben die Musiklehrer zu thun, als eine Fesca'sche Clavierpièce, ein Fesca;sches Lied einzuüben und zum öffentlichen Vortrag zu bringen. Ref. erhielt eine Clavierschülerin aus Braunschweig, welche bereits bei drei Lehrern Unterricht genossen hatte, und mit dilettantischer Fertigkeit ein schwieriges Fesca'sches Clavierstück vortrug; als Ref. dieser Schülerin ein einfaches Lied ohne Worte von Mendelssohn vorlegte, fand sich, daß sie die Noten nicht kannte. Auf die Frage: Aber wie haben Sie's gemacht, jene schwierige Pièce zu erlernen? — antwortete jene naiv: Ei, das ist keine Kunst, mein Lehrer hat mir Tact für Tact so lange vorgespielt, bis ich ihn nachspielen konnte. — Daß nach solcher jammervollen Methode nicht alle Braunschweiger Musiklehrer unterrichten, versteht sich von selbst, ja ich könnte einige tüchtige Musiker namhaft machen, die das schönste Streben bekunden, aber bei der Masse von Musiklehrern nicht durchzudringen vermögen. Fesca, der die herrlichsten Kunstanlagen besaß, ist unter der Herrschaft des Dilettantismus künstlerisch noch früher zu Grunde gegangen, als körperlich; seine körperliche Auflösung erfolgte am 22ten Februar, betrauert von Dilettanten, denen er alles galt, betrauert von Künstlern, die vergeblich nun auf eine künstlerische Erhebung eines so schönen Talents hoffen. Eine höhere Kunststufe, als Fesca sie errungen hatte, nimmt unstreitig Litolff, der meist im Braunschweigischen lebt, ein; doch so sehr die Braunschweiger ihn verehren, so zählt ihn Ref. doch keineswegs zu den wissenschaftlich gebildeten Musikern, oder zu denen, die sich eine ernste Rechenschaft von dem hohen Künstlerberuf geben; auch Litolff wird unter der Herrschaft des Dilettantismus zu Grunde gehen. — So regiert in der Kirche, in der Oper, im Concertsaale, im Hause der Dilettantismus; im Allgemeinen befinden sich die Braunschweiger wohl dabei, nur wenige ächte Künstler jammern und wehklagen, daß in Braunschweig der Boden nicht zu finden, worauf sie säen, pflanzen und ärnten könnten.

Was von Braunschweig gesagt ist, gilt mehr oder weniger auch von den anderen Städten des Landes, die mit der Hauptstadt in engster Beziehung stehen und denen daher auch Braunschweig in musikalischer Beziehung als Vorbild dient. Wolfenbüttel, die Nachbarstadt Braunschweigs, erhält seine musikalische Nahrung meist von letzterem Orte; Oper, Concerte, Musikunterricht übernehmen vorzugsweise Braunschweiger Künstler, der Gesangverein wird vom Hof-Kapellmstr. Müller geleitet, da der erste Organist des Landes und Seminar-Musiklehrer H. Strube sich wegen Kränklichkeit zurückgezogen hat. Wolfenbüttel verbirgt gegenwärtig eine Musikruine, den früher in Berlin wohnenden brasilianischen Kapellmeister und Hof-Componisten C. F. Müller, dessen jetziges Leben dem Leben eines verkümmerten Kunst-Aristokraten ähnlich sieht.

Städte wie Helmstedt, Holzminden, Schöppenstedt u. a. haben keine künstlerische Bedeutung, da sämmtliche Städte keine Künstler von Bedeutung aufzuweisen haben; die ganze musikalische Thätigkeit dieser Ortschaften erstreckt sich auf Männergesang und dilettantisches Clavierspiel. In Seesen ist ein junger, in Berlin gebildeter Künstler, Müller, als Musiklehrer am jüdischen Institute angestellt, der ein wackeres Streben bekundet. Blankenburg hat stets auch in künstlerischer Beziehung die innigste Zuneigung zu Braunschweig gezeigt, es ist daher der Kampf kein geringer, welchen Ref. dort gegen den Dilettantismus zu überwinden hat, doch ist Blankenburg die einzige Stadt im Braunschweigischen, welche noch bis vor wenigen Jahren regelmäßige Kirchenmusiken mit dem Gymnasial-Chore aufführte, welche seit funfzehn Jahren sich eines ständigen Gesangvereins erfreut, welche mehrere in künstlerischer Beziehung bedeutende Gesangfeste veranstaltete und fortwährend größere Werke zur Aufführung bringt. Zu diesen Werken zählen wir insbesondere Jephta, Messias, Alexanderfest von Händel, Requiem von Mozart, die Pfade zur Gottheit und Reue des Petrus von Liebau, den 42sten Psalm, Walpurgisnacht von Mendelssohn, Comala von N. Gade, Zigeuner von J. Becker, außerdem größere Werke von F. Schneider, Spohr, Lieder von Mendelssohn, Schumann u. A. Wenigstens ist hieraus zu erkennen, daß der Dilettantismus trotz seiner eifrigen Bemühungen bis jetzt noch nicht zur Herrschaft gelangt ist. Der Clavierunterricht wird von Ref. nach einer den Zeitbedürfnissen nach umgestalteten Logier'schen Methode ertheilt, wie in der Nachbarstadt Quedlinburg, und trägt bereits die schönsten Früchte. — Zum Schluß eine Anekdote: Kürzlich kam zu Ref. ein Dilettant aus Braunschweig und bat, mit ihm und einem anderen Musiker die Fesca'schen vorzüglichen Trios zu spielen. Ref. ging ein, doch mit der Bedingung, zuerst das

Schumann'sche D-Moll Trio zu spielen. Während des Spiels wuchs die Begeisterung für dieses Werk dermaßen, daß es zum förmlichen Einstudiren kam. Endlich bemerkte Ref., wir bedürfen der Erholung, lassen Sie uns zu diesem Zwecke Herrn Fesca vornehmen. Kaum waren die ersten Seiten gespielt, als jener Dilettant wüthend mit den Worten die Fesca-schen Trios zur Erde warf: Nein, nach solcher Musik ist die Fesca'sche selbst zur Erholung zu schlecht, sie mag ruhen!

H. Sattler.

Leipziger Musikleben.

Euterpe.

Mit dem achten, am 28sten März stattgehabten Concert beschloß die Euterpe für diesen Winter ihre Thätigkeit. Noch viel ward in demselben musicirt. Die Vehmrichter-Ouvertüre von Berlioz eröffnete, die Ouvertüre zu dem „Feldlager in Schlesien" von Meyerbeer beendete es. Die Wahl der ersteren war dankenswerth, die Ausführung derselben war es nicht. Meyerbeer's Ouvertüre, als neu und im Manuscript zu Gehör gebracht, war auf Effect berechnet, den sie verfehlte; die Schuld daran lag an ihr selbst, nicht an den Ausführenden, welche gut und sicher spielten. An Soloinstrumentalvorträgen brachte der erste Theil zwei Stücke für Pianoforte: Paraphrase einer Cavatine aus „Lucrezia Borgia" von Kullak, und „die Schwalben" von L. v. Meyer, beide vorgetragen von Hrn. Enke, welcher die technischen Schwierigkeiten glänzend beherrschte, sich überhaupt als sehr fertiger, gewandter Spieler bewährte; der zweite Theil brachte einen Concertsatz für Clarinette von Fr. Herrmann, vorgetragen von Hrn. Landgraf. Außerdem benannte das Programm fünf Gesangscompositionen, an deren Ausführung sich die Damen Würst und ***, die HH. Wiedemann, Abel, Brassin und Behr, so wie mehrere Damen und der philharmonische Gesangverein betheiligten. Es waren diese Werke laut Zettel: 1) Duett „die Loreley" für Tenor und Baßstimme, mit obligater Clarinette- und Pianofortebegleitung, componirt von Jos. Netzer; 2) große Scene und Chor aus der Oper „der Schultheiß von Bern" von Conrad; 3) Preghiera aus „Moses" von Rossini, Quartett mit Chor; 4) Lebenslied, mit obligatem Violoncell und Pianofortebegleitung von Jos. Netzer; 5) Sextett mit Chor aus „Lucia di Lammermoor" von Donizetti. Eingeschoben ward in den ersten Theil noch ein Lied von Voß, gesungen von einem Frl. Gey. — Man sieht, es gab Vielerlei. Viel und gut aber, sagt das Sprüchwort, ist selten beisammen. Das Sprüchwort wurde nicht Lügen gestraft. Die beiden Compositionen von Netzer sind mit Geschick gefertigt, jedoch ohne inneren Gehalt; sie fesseln die Aufmerksamkeit für den Augenblick, wenn auch nicht ununterbrochen, und verschwinden dann spurlos. Das Andere war meistens auch nur Musik um der Töne willen. Außer der Ouvertüre von Berlioz und dem Gebet von Rossini war, streng genommen, nichts stichhaltig. Als Musik leichterer Gattung mochten die Gesangstücke von Conrad und Donizetti passiren, eben so die Virtuosenstücke von Kullak und Meyer, welche bei weitem nicht zu den schlechtesten ihrer Art gehören. Der Clarinettsatz zeigte Streben ohne Erfolg; das Zusammenspiel bei ihm war übrigens öfters sehr merklich gefährdet. Die hervorragendsten Leistungen von Seiten der Ausführenden waren die des Hrn. Enke. Sie fanden, wie verdient, reichen Beifall. Ref. hätte dem Spiel, zumal in der Kullak'schen Paraphrase, bisweilen größere Belebtheit gewünscht, was er der sonstigen Trefflichkeit desselben gegenüber nicht verschweigen mag. — Der Vollständigkeit wegen sei noch erwähnt, daß die Partie der obligaten Clarinette im Duett von Hrn. Landgraf, die des obligaten Violoncells im „Lebenslied" von Hrn. Grabau, die Pianofortebegleitung bei beiden von Hrn. Netzer ausgeführt wurde.

In wiefern der Verein seine Bedeutung für das hiesige Musikleben diesen Winter behauptete oder nicht behauptete, mag man aus folgender Uebersicht entnehmen. Symphonien brachte er zur Ausführung sieben: von Beethoven zwei, und je eine von Gade, Haydn, Maurer (neu), Schubert, Schumann; Ouvertüren spielte er von Beethoven, Bennett, Berlioz, Kalliwoda, Lindpaintner, Mendelssohn, Meyerbeer, Netzer, Rietz, Rossini, Spontini, Weber; ferner „Gruß aus der Ferne" von Verhulst und Weber's Aufforderung. Als Violinvorträge sind bemerkenswerth die von Lipinski und Wasielewski, als Claviervorträge die von Enke und Marie Wieck, als Gesangsvorträge die von Frl. Meyer. Daß Gumbert, Voß ꝛc. vertreten waren, bleibt Ref. eine wehmüthige Erinnerung, womit er scheidet.

A. D.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

J. Wielhorski, Op. 18. Grande Marche. Bote und Bock. 15 Sgr.

Einen entschiedenen Charakter hat der Marsch nicht; es mangelt ihm, wie den meisten Stücken des Vfs., Individuelles. Die Schreibweise erinnert an Chopin. Was an dem Ganzen erfreulich, ist die gute Gesinnung. Auch diesmal zeigt sich der Verf. als treuer Anhänger ächter Kunst.

J. Rufinatscha, Op. 4. Drei Märsche. Mechetti. 30 Kr. C.M.

Die Märsche sind als „Festmarsch, Nationalmarsch, Trauermarsch" näher bezeichnet. Ob sie zu praktischem Zwecke verfaßt worden, ist zu bezweifeln. Sie beanspruchen Geltung als Musikstücke. Leider lassen sie nüchtern, da es ihnen an schöpferischer Kraft gebricht; gearbeitet sind sie fast mit ängstlicher Sorgfalt. Irren wir nicht, so existirt vom Verf. bereits eine Sonate. Weder nach dieser, noch nach den diesmaligen Leistungen läßt sich das Urtheil über seine Befähigung ganz feststellen. Er scheint die Hauptentwickelung noch vor sich zu haben.

R. Schumann's Lieder, für Pfte. übertragen von Carl Reinecke. 1stes Heft. Schuberth u. Comp. ½ Thlr.

Enthält: „An den Sonnenschein" aus Op. 36, „die Minnesänger" aus Op. 33, „Sonntags am Rhein" aus Op. 36. Die Textesworte sind den Noten beigefügt. Die Uebertragungen sind von guter Wirkung und zu empfehlen. Minder geübten Spielern zu Liebe dürften dieselben bisweilen einfacher gehalten sein.

St. Heller, Op. 63. Capriccio. Whistling. ¾ Thlr.
— —, Op. 64. Humoreske. Phantasiestück. Ebend. 1 Thlr.

Werden besprochen. Sind famos!

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

G. Onslow, Op. 76. Grand Quintetto pour Piano, Violon, Alto, Violoncelle et Contrebasse. Kistner. 3 Thlr. 10 Ngr.

Da keine Partitur vorliegt und das, was man aus den Stimmen herauslesen kann, keinesweges so viel Anziehungskraft ausübt, um uns zu einer Aufführung des Werkes zu veranlassen, so sind wir außer Stand, ein endgültiges Urtheil darüber zu geben. Wir glauben aber nicht fehlzuschießen, wenn wir dasselbe als ein schwaches Product bezeichnen. Es besteht aus vier Sätzen. Das Finale trägt — gerade wie das Finale der als Op. 71 bei Kistner erschienenen Quatrième Symphonie des Vfs. — die Bemerkung: „Le coup de vent", und scheint ganz derselbe Satz zu sein. Bei Onslow befremdet dies nicht, da in jener Symphonie ein Satz aus dessen Sonate Op. 7 entnommen war, und also schon vorgekommen ist, daß derselbe ein neues Werk mit Hülfe seiner früheren Werke macht. Eine sehr schöne Art, Symphonien oder Quintetten zu schreiben, indem man sich selbst nachdruckt! Uebrigens hat das ganze Quintett so viel Aehnlichkeit mit der Symphonie, daß wir nicht ohne Grund in jenem nur ein Arrangement dieser vermuthen. Sobald wir uns dessen vergewissert haben, werden wir es anzeigen. In diesem Falle würden wir es von der Verlagshandlung nicht gewissenhaft finden, daß sie das Publikum darüber in Zweifel gelassen. — Wer schließlich sich von der Ignoranz des Stechers oder Correctors des Quintetts überzeugen will, der findet in dem französischen Sprachunsinn S. 17 und 20 der Clavierstimme einen Anhaltepunkt.

Für Violine.

C. Lipinski, Op. 31. Fantaisie sur des airs napolitains nationaux. Mit Pfte. Peters. 1 Thlr.

Für Violoncell.

J. B. Groß, Op. 38. Concert. Braunschweig, Meyer jun. Mit Pfte. 1 Thlr. 16 gGr.

Wird besprochen.

Lieder mit Pianoforte.

G. Wöhler, Op. 13. Venezia. Album venetianischer Lieder. Bote u. Bock. 2 Hefte, à 25 Sgr.

J. Dessauer, Op. 48. Zwei Legenden. Mechetti. 2 Hefte, à 1 Fl. C.M.

Werden besprochen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 30.** Den 12. April 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Literarisches (Schluß). — Tagesgeschichte, Vermischtes.

Literarisches.

Dr. Friedr. Theod. Vischer, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen ꝛc.

(Schluß.)

Wir betreten sonach an der Hand des zweiten Theiles das Gebiet des existenten Schönen, welches, dem dialectischen Gesetz zufolge, zunächst in der Unmittelbarkeit, also als Naturschönes sich verwirklicht. Das kühle Schattenreich des Gedankens, das Grau in Grau der Metaphysik des Schönen wird hier zur farbigen, lebensvollen Wirklichkeit. Die Erhabenheit der anorganischen Natur (Licht, Farbe, Luft ꝛc.), die Harmonie in den niederen Stufen der organischen Natur (pflanzliches und thierisches Leben) geleiten uns zur wahren, nämlich der menschlichen Schönheit. Hier bildet die Gestalt, die Geschlechtsunterschiede, Culturformen, die Gepräge der Individualität einerseits und die geschichtliche Schönheit andererseits den Stoff, welcher ästhetisch angeschaut und im Gedanken verarbeitet wird. Die geschichtliche Schönheit in ihrem Verlaufe seit dem Alterthum, deren Hauptformen uns vollständig mit kühnen und scharfen Umrissen geschildert werden, läuft in den Verlust des Formenreichthums der objectiven Welt der Gegenwart aus. Wir führen eine hierher gehörige Stelle um so lieber an, als sie den Standpunkt der Welt- und Zeitanschauung des Vfs. auch nach den übrigen geistigen Gebieten hin kurz zu charakterisiren geeignet ist:

„Die Geselligkeit ist flach und unwahr; Volksleben, Volkstrachten, Volkssprache im Ersterben. Allgemeiner Mechanismus im Staat und Gesellschaft zwingt die Individualität und Lebendigkeit, sich in das Privatleben zu verkriechen. Die Cultur verwischt nicht nur den Unterschied der Stände, der Individuen, sondern auch der Völker. Wohl erhält sich ihr innerster Charakter, aber er tritt viel zu wenig auf die Oberfläche, namentlich eben, weil die Nationaltrachten schwinden. Es ist aber überhaupt schon schlimm, wenn die Schönheit auf Reisen gehen muß; und hier tritt noch ein besonderes Uebel ein: was noch von schönen Formen besteht, das sind Formen eines überlebten Gehaltes. Also: die schönen Formen sind nicht zeitgemäß, und die zeitgemäßen sind nicht schön. Man geht daher in die Vergangenheit. Das ist an sich ganz gut, denn der Stoff muß eine gewisse Reife haben, er muß fertig, vergangen sein; aber nicht gut ist es, wenn man um der schlechten Formen der Gegenwart willen genöthigt ist, um mehrere Jahrhunderte zurückzugreifen. Aus Trachtenbüchern, Zeughäusern, Rumpelkammern muß man sich die Vorstellung zusammensuchen. Da sieht man aber jene Formen nur im todten Zustande, wie ein anatomisches Präparat, und darnach schmeckt auch das Bild, das man zu Stande bringt. Es ist übel bestellt, wenn man die Schönheit nicht zu Hause, auf der Straße zur lebendigen Umgebung hat, nur vermittelst der unmittelbaren Anschauung kann man sich auch von der vergangenen Schönheit ein Bild machen, die Gegenwart soll der Ort der fortwährenden ungesuchten Studien für den Künstler sein. —

Das Bewußtsein aller dieser Uebel ist da und wächst. Der Drang der Zeit geht auf wahre Freiheit. Die eine Seite derselben, die politische Reform, soll auch eine sociale sein;

eine Hauptursache der Zerstörung aller Formen ist die Armuth des Volkes. Die andere Seite muß Wiedereinführung des Subjectes in objective Lebensform, Wiederherstellung des Unmittelbaren, Begründung einer Bildung bewirken, welche zur Natur zurückkehrt: die wahre Freiheit muß wieder schöne Culturformen erzeugen. Wie die wahre Freiheit Schönheit bringt, sieht man schon an den Punkten, an denen die Kraft der öffentlichen Meinung jetzt arbeitet: öffentliches Rechtsverfahren ist anschaulich, bildet die Individuen zur Menschheit vorzüglich durch Entwicklung der Beredtsamkeit; Volksbewaffnung muß mit der Kraft, Gesundheit, dem Selbstgefühl auch die Schönheit heben, und so verhält es sich mit allen Forderungen der Gegenwart ... Wenn nun auf vielen Punkten das Maschinenmäßige, das immer einen Theil der Formen ertödtet, in gleichem Verhältnisse steigen muß, ja wenn die Bildung von diesem Steigen als einer beschleunigten Macht über die Materie abhängt, so wird doch die innere Belebung des Menschen, die Erfüllung des Individuums mit Geist der Oeffentlichkeit, der Berechtigung im Ganzen einen Kreis übrig behalten, worin sie die Formen erhöhen und erfrischen, verjüngen kann ... Die Frage, vor der wir stehen, ist diese: ist es denkbar, daß die abstracten Gedanken, die innere Ideenwelt, die jetzt zur That drängt, aus der Vermittelung der Reflexion in Unmittelbarkeit umschlagen, zum Sein, zum Naturgewächs werden kann, und daß wir einst mit der ganzen Unendlichkeit unserer inneren Welt, der ganzen Geltung der Individualität und zugleich der ganzen Begründung des Allgemeinen in Gedankenform, die wir vor den Alten voraus haben, doch wieder naiv, daß wir objective Menschen werden können, wie sie? — Diese Frage gährt als Drang und Sehnsucht in unserer Zeit. Bevor sie nun von der Geschichte bejaht ist, entsteht die andere: kann nicht dieser Drang selbst auch Stoff der Schönheit werden? Sie ist bedingt zu bejahen. Der feurige Wunsch hat allerdings auch als solcher seine objective Erscheinung. Diese Objectivität ist aber sehr beschränkter Art. Die Kunstlehre wird zeigen, ob das Schöne solche Gattungen hat, für welche diese subjective Erregung, die sich noch keine Welt geschaffen hat, als Stoff ausreicht."
(§. 376 u. 377, Th. 2, S. 296—98.)

Bildete die eben gedachte Abtheilung des Werkes der Metaphysik des Schönen gegenüber gleichsam eine ästhetische Physik (in liberaler Bedeutung des Wortes), so läßt sich die letzterschienene Hälfte des zweiten Theiles als eine ästhetische Psychologie ankündigen. Als Lehre von der Phantasie enthält sie deren Stufen (Anschauung — Einbildungskraft — eigentliche Phantasie), Arten (schön, erhaben, komisch — bildend, empfindend, dichtend), und Maaßbestimmungen (Talent — fragmentarisches Genie — Genie). Die Verhältnisse des Talentes zum Genie und der Zwischenstufe zwischen beiden, §. 409—13, sind so schlagend und durchgreifend dargestellt, daß es ein Leichtes wäre, den als Beispiele angeführten Dichternamen auch Componisten zu substituiren. Sodann folgt — parallel der geschichtlichen Schönheit der Menschheit — eine Entwicklung der Geschichte der Phantasie oder des Ideals, wie es aus der objectiven Phantasie des Alterthums, insonderheit dem classischen Ideal der griechischen Phantasie durch die phantastische Subjectivität oder romantische Phantasie des Mittelalters zu dem modernen Ideal oder der Phantasie der wahrhaft freien und mit der Objectivität versöhnten Subjectivität sich herausarbeitet. Auch die Phantasie läuft, analog dem Endergebniß jenes Abschnitts, in ein Ende aus, dessen Leere, oder vielmehr dessen unästhetische, encyclopädistische und prosaische Fülle zur Verzweiflung führte, richtete die gegenwärtige Periode der Phantasie als Anfang einer neuen Aufgabe den Blick des Denkers nicht zugleich in die Zukunft, welche die von ihm erkannten Probleme zu lösen hat, liege auch dazwischen, was da wolle. Wohl können wir es freudig begrüßen, wenn nicht nur die Kritik die letzte Form der Phantasie — die moderne Romantik — aufgelöst hat, wenn auch der Hahnenschrei der Zeit wirklich die deutsche Subjectivität aus ihrem Gekneteltsein nach außen und innen (S. 519), aus ihrer Unfähigkeit, die Wirklichkeit zu bewegen, wenigstens aufrüttelte. Vergessen wir aber bei den Flickreformen der letzten Monate nicht das prophetische Wort Göthe's: er wolle den Deutschen die Umwälzungen nicht wünschen, welche nöthig wären, wenn sie wieder eine classische Poesie haben sollen. Der Verfasser schließt mit den Worten:

„Was wir wünschen, ist gleichgültig; es fragt sich, was kommen muß, und so viel ist gewiß, wenn wieder Blüthe der Phantasie kommen soll, so muß vorher eine Umgestaltung des ganzen Lebens kommen."

Es sei gestattet, noch einige Bemerkungen aus speciell musikalischem Interesse heraus hinzuzufügen. — Vischer's Naturell neigt offenbar mehr zu den Künsten des Auges, als der uns hier interessirenden des Tones. Wenn schon es uns in den ersten abstracteren Theilen der Aesthetik nicht wundern kann, daß zur Veranschaulichung allgemeiner Kategorien Beispiele aus dem Reiche des sinnlich und intellectuell Sichtbaren (also aus der Natur, den bildenden Künsten und der Poesie) genommen sind, da die Aesthetik des Tones, und weiter der Tonkunst noch in ihren Anfängen befindlich und nicht im Stande ist, in gleichem Maaße für ein solches System einen Grundpfeiler abzugeben; wenn sonach der Musiker das auf den übrigen Gebieten Herausgearbeitete auf seine Kunst anzuwenden (gleichsam die Hogarth'sche Wellen- und Schlangenlinie im Verhältniß zur mathematischen Linie im bild-

lichen Sinne zu verfolgen) hat; wenn ferner ein Urtheil darüber, ob Vischer, wie ihm ein Auge für das Schöne schon jetzt zuerkannt werden muß, auch ein Ohr für das Schöne besitzt, das gehört und hören gelernt hat, erst dann gefällt werden kann, wenn das System der Künste, und in diesen die Tonkunst vor uns ausgebreitet liegt, — so kann doch nicht geleugnet werden, daß auch in den bisherigen Theilen Gelegenheiten versäumt sind, die Tonkunst als sprechenden Beleg, als lebendiges Charakteristikum einzuweben, und für ihre Behandlung als concrete Kunst einen metaphysischen Grund zu legen. Wir heben als solche hervor:

Die Stelle von der Eigenthümlichkeit des Schönen, daß es reines Formenwesen sei. Der Verf. kritisirt (§. 13, Anmerk. 2) die zu sehr auf den Inhalt, und zwar gleich auf den höchsten Gehalt in der Kunst gerichtete Hegel'sche Entwickelung des Schönen, und stellt das wichtige Verhältniß in §. 19, Anm. 2 auf, indem er einmal die Frage, ob man dadurch, daß man einen Unterschied der Dignität im Gehalte macht, die Untersuchung über die specielle Form, in welche dieser Gehalt einzubilden ist, zu vernachlässigen genöthigt sei, entschieden verneint, andrerseits aber auch gegen jene formalistische Kunst-Beurtheilung zu Felde zieht, welche die Wahrheit, daß im Schönen alles auf die Form ankomme, dahin verkehrt, daß sie meint, es sei dadurch eine Abstraction vom Stoffe gerechtfertigt, während umgekehrt: je mehr man auf die Form dringt, desto mehr die Bedeutung des Gehalts in ihr Gewicht eintritt. Vischer führt als Beispiel den Gegensatz zwischen einem guten Thierstück und einem schlechten historischen Bilde auf. Unseres Erachtens konnte ein Kampf gegen jenen übertriebenen Materialismus nicht schlagender, als mit Beispielen aus dem Tonreiche geführt werden, bei dem ja die formale Seite den Inhalt so bedeutend überwiegt, und bei dem sich die Consequenzen jener Hegel'schen Art und Weise an so manchen Punkten, vorzüglich aber darin erweist, daß in seiner ganzen Aesthetik der Tonkunst die Abwesenheit eines leiblichen Gegenstandes, und eines bestimmten Gedankenmaterials im reinen Elemente des Tones eigentlich immer als Mangel empfunden wird.

Hierher gehört ferner die oben citirte Stelle §. 36, Anm. 2, welche die Vergeblichkeit der Versuche, das Wesen des Schönen in bestimmten Aeußerlichkeiten fangen zu wollen, behandelt, zu der die Lehren der älteren Musiktheoretiker so manchen glänzenden Beleg zu liefern im Stande gewesen wären.

Vermißt sogar hat Ref. bei den ästhetischen Wirkungen der anorganischen Natur, wie: Luft, Erde, ein tieferes Eingehen auf den Urstoff des Tones, den bald gröberen bald feineren, bald erhabenen bald lieblichen natürlichen Klang. Mit den Worten §. 255, 1:

„Es sind nicht blos die Dichter, welche davon singen, wie die säuselnden Bäume sich ein uraltes Geheimniß zuflüstern, welche im Sturm ein Brüllen der Wuth, ein Geheul der Verzweiflung hören; dies Lachen nimmt jede wohlorganisirte Empfindung vor."

ist der Gedanke abgethan; sofort führt uns der Verf. wieder auf das Gebiet der sichtbaren Wirkungen der Luft (Biegung von Zweig und Blättern, Flattern der Mähne beim Roß, Ringeln der Locken), während unseres Dafürhaltens gerade hier der Ort war, auf die Elementarformen der Klänge systematisch einzugehen; denn gerade die Luft ist das Fluidum, dessen Bewegung in Form der Vibration, wie sie einem idealen Sinne (dem Gehör) zugänglich ist, eine ganze große Seite des verwirklichten Weltlebens bildet, und nur als Abbild, als Reflex in dem Mikrokosmus des Individuums, zum Ton und Tonsystem vergeistigt, also als Material einer Kunst wiedererscheint. Erst bei der Behandlung der Erde, §. 269, findet sich die Bemerkung:

„Das Mineral erzittert durch äußeren Stoß, offenbart dem Gehör durch die Luftwellen die Masse seines Umfangs, die Art seines Gefüges, und befreit sich so von dem Außereinander des räumlichen Daseins zu der unkörperlichen, in Zeitform sich bewegenden, ins Innere dringenden Kundgebung des Klanges ..... Allein die ganze akustische Seite ist unselbstständig und verhält sich zur sichtbaren Schönheit nur als begleitende.

„Wie der Klang erst durch selbstthätige Hervorbringung und durch Einordnung in ein Ganzes zum Tone wird, dies auseinanderzusetzen, bleibt der Lehre von der Musik aufgespart. Das Sichtbare gruppirt sich, hat im Licht seinen Seelenblick; niemals treten Klänge von selbst zu einem solchen Einheitspunkte zusammen."

und es ist noch nicht eben klar ersichtlich, warum die unartikulirten Klänge nicht selbstständige ganz analoge vorahnende Empfindungen höherer ästhetischer Formen zulassen, warum sie der identisirenden Thätigkeit des Menschen weiter entzogen sein, als die sichtbare Natur.

Solcher Fälle ließen sich noch einige aufzählen. Wir müssen aber wiederholen, daß vorstehende Bemerkungen nur eine vorläufige Bedeutung beanspruchen, und sich ein genügendes Urtheil erst fällen läßt, wenn der dritte Band und in ihm die Lehre von der Musik vor uns liegt. Mit Freude würden wir begrüßen, wenn dort der Verf. etwa weiter in die der

Kunst vorangehenden Elemente des Tones einginge. Wir wiederholen ferner, daß der Musiker, der dies Werk studirt, von seinem Standpunkt aus eine schwierigere Aufgabe hat, als der Künstler einer anderen Branche, aber, wenn möglich, zugleich eine interessantere, in sofern der musikalische Leser mit der angedeuteten Forderung des Uebertragens, Anpassens, Prüfens des Gesagten in Hinblick auf die Musik stets angespannt bleibt, und unablässig auf selbstthätiges Nachdenken hingewiesen wird. — So dürfen wir es denn schon jetzt mit Zuversicht aussprechen, daß, was vom Verf. selbst als Aufgabe der heutigen Aesthetik überhaupt aufgestellt wird: eine fertige Welt abzuschließen, und sowohl der Kunst, als ihrer Wissenschaft den Ausblick in die Zukunft offen zu erhalten, durch das uns vorliegende Werk wirlich erfüllt wird. Die kommende Zeit wird sein Prüfstein sein.

Die Form des Buches ist die einer Grundlage für Vorlesungen: Paragraphen mit erläuternden Anmerkungen dazu. Wir begnügen uns, ohne die guten und bequemen Seiten dieser Art hervorzuheben, mit dieser nachträglichen Bemerkung, und wünschen schließlich dem Werke eine große Zahl Leser, die sich von der etwas vollsaftigen Sprache des Vfs. und einigen scheinbar zu gewichtig behandelten Geringfügigkeiten (wie der Excurs über das kleine c oder große C der Titelbezeichnung S. 157, Th. II) nicht abschrecken lassen. Daß unter dem Publikum dieser Bl. nicht Wenige mit unserem Buche bereits bekannt sind, und sich noch vertraut machen werden, sind wir überzeugt; das Bewußtsein aber, zu dessen Verbreitung, wie wenig auch immer, beigetragen zu haben, würde uns ein sehr befriedigendes sein.

Magdeburg. □.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Frau **Palm-Spatzer** verläßt die Stuttgarter Bühne und wird auf Gastspiele gehen, unter anderen soll sie während der Ostermesse in Leipzig singen.

Lipinski gab in Dresden Concert.

Ernst und **Liszt** haben in Weimar für die Wittwen der Orchestermitglieder ein sehr besuchtes Concert gegeben.

Musikfeste, Aufführungen. Kürzlich fand in Hamburg das zweite **philharmonische Concert** unter Leitung des Musikdir. Grund Statt. Hr. Carl Reinecke aus Leipzig spielte das G-Moll Concert von Mendelssohn und noch einige Compositionen für das Pianoforte, und Frl. Sophia Schloß sang zwei Arien und mehrere Lieder.

In der letzten **Symphoniesoirée** in Berlin am 21sten März wurde Beethoven's neunte Symphonie aufgeführt. Auch in **Detmold** kam dieselbe vor Kurzem zur Aufführung.

Die letzte Quartettunterhaltung von **Königslöw** in Hamburg brachte Quintetts von Beethoven, Mozart und Spohr.

Auszeichnungen, Beförderungen. Kapellmstr. **R. Wagner** in Dresden hat in diesen Tagen eine goldene Dose als besondere Anerkennung mit dem Honorar für die Partitur des „Tanhäuser" aus Weimar erhalten.

Vermischtes.

Der König von Preußen hat der **Berliner Singakademie** eine colossale, marmorne Büste Händel's geschenkt. Am 26sten März fand die Feier der Aufstellung Statt.

Hr. **E. Schefter**, Director des Zabel'schen Instituts in Magdeburg, veranstaltete am 7ten und 28sten März zwei öffentliche Prüfungen seiner Zöglinge im Pianofortespiel. Es kamen Compositionen von Haydn, Mozart, Beethoven, Dussek und Clementi zur Aufführung; über zwanzig Schüler und Schülerinnen traten auf.

Am 15ten März wurden in **London** die beiden italienischen Theater eröffnet; das der Königin mit „Aschenbrödel" und das Coventgarden-Theater mit der „Stumme von Portici".

Dem Directorium des Friedrich-Wilhelmstädter Theater in **Berlin** ist ein Rescript mit dem Befehl: „verfängliche politische Anspielungen aus den Theaterstücken wegzulassen, widrigenfalls während des Belagerungszustandes ihre Bühne geschlossen werden müßte" zugestellt worden.

In **Dresden** wurden „Jakob und seine Söhne" von Mehul aufgeführt.

Man erwartet in Leipzig **Albert Lortzing**, der daselbst seine Oper „Rolands Knappen" aufführen will.

Von **Stephan Heller** erscheint nächstens bei Fr. Hofmeister eine Sonate; von **G. Flügel** ebendaselbst neue Nachtfalter und dessen Quartett für Streichinstrumente.

Druckfehler. Nr. 23, S. 122, Sp. 1, Z. 14 lies der statt das. Ferner ebendaselbst Z. 8 von unten ist hinter die Worte: denn die wesentliche, das Wort: Grundlage einzuschalten.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für


Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 31. Den 16. April 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Partituren.

F. Mendelssohn Bartholdy's Musik zu Racine's Athalia, Op. 74. Nr. 2 der nachgelassenen Werke. Partitur. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 10 Thlr.

Von H. Schellenberg.

Nicht so bald hätte ich die Feder ergriffen und ein Gebiet wieder betreten, von dem ich mich seit einigen Jahren, durch vielfache Berufsthätigkeit dazu veranlaßt, zurückgezogen habe; doch die Aufforderung ergeht an mich vor Allem durch das Werk selbst, dessen Schöpfer nun nicht mehr unter uns weilt, aber in der Erinnerung unverändert in uns fortlebt und in seinen Werken fortleben wird, so lange es eine wahre Kunst und wahre Künstler giebt. Treu dem Andenken des großen Todten schreibe ich diese Zeilen, und werde bemüht sein, dem kunstverständigen Leser und dem Jünger der Kunst ein möglichst genaues Bild von dem vorliegenden Kunstwerke vorzuführen. Um dies zu erreichen, werde ich für die Verfolgung des Sujets die von E. Devrient zu Concertaufführungen verfaßten Zwischenreden benutzen, sie lassen uns Act für Act der Handlung folgen, für die die Acte schließenden Musikstücke aber den Originaltext anführen.

E. Devrient beginnt wie folgt:

„Ein Vorgang ist's aus heiligen Geschichten, den wir euch vor die Seele rufen wollen; ein Bild des Glaubenskampfs im Judenvolke zu einer Zeit der wildesten Zerrüttung, der Spaltung zwischen Israel und Juda, des Götzendienstes seiner Könige. — Mit Flammenworten und mit Wunderzeichen bekämpfte schon Elias, der Prophet, den fremden Heidengräu'l und hob den Muth des Volkes, das getreu dem Herrn geblieben; ja von Elisa angefeuert stand der wilde Jehu auf und tödtete die Könige von Israel und Juda, und tödtet' Alle, die zu Baal gebetet, dem falschen Gott, im Lande Israel. — Doch blut'ge Saat war dies vergoß'ne Blut. Die eigne Mutter des erschlagnen Königs von Juda, die herrschgierige Athalia, den Götzendienst zu retten waffnet sie die kindesmörderische Hand, voran der Söldnerschaar mit hochgeschwungnem Dolch stürmt sie durch die Gemächer des Palastes, und alle Kinder ihres Königshauses, all' ihre Enkel läßt sie grausam würgen, daß keine Hand ihr nach der Krone greifen, kein König aus dem Stamme David's fürder den Dienst Jehova's wieder schützen könne. — Doch sieh', des Himmels wunderbare Fügung läßt aus der Schaar der Hingeschlachteten ein Opfer retten, einen zarten Säugling. Der Knabe Joas wird dem Tod' entrissen und in der Stille des verschwieg'nen Tempels vom Hohenpriester Josaba gepflegt.

Das Räthsel seines Lebens kennt er nicht. Er ist Eliakim, der Tempelknabe, der in gewohnter Andacht süßen Schauern sich nur dem Dienste des Altares weiht und in den Lobgesang des ew'gen Gottes wetteifernd seine junge Stimme mischt."

Drei Trompeten auf dem Theater lassen in der 3ten Scene des 1sten Acts, wie die Worte der Josabet andeuten: j'entends la trompette sacrée — den Es-Accord erklingen, und nach der Aufforderung derselben: Chantez, louez le Dieu que vous venez chercher, folgt durch diese Trompeten eingeleitet die erste Nummer. Tout l'univers est plein de sa magnifi-

cence — verkündet uns der Chor in einfachem, kräftigem, sich in der Tonart bewegendem Gesange, zu dem sich das Orchester blos unterstützend verhält. En vain l'injuste violence au peuple qui le loue imposerait silence; son nom ne périra jamais — setzt der Alt 1 Solo fort, über C-Moll nach dem Hauptton zurückgehend, wo der 1ste Sopr. Solo das Hauptmotiv mit seinem Texte wieder ergreift und der Chor sogleich darauf mit vollem Orchester dasselbe thut. Der 2te Sopran, dann der 1ste, endlich beide vereint, besingen in anmuthiger Weise die Größe und Liebe Gottes: il donne aux fleurs leur aimable peinture etc., sie haben sich in der Tonart der Dominante bewegt, auf deren Schlusse der 1ste Alt eine ernsthaftere Stimmung weckt: il commande au soleil d'animer la nature, et la lumière est un don de ses mains: mais sa loi sainte, sa loi pure est le plus riche don qu'il ait fait aux humains. Von G-Moll ausgehend, sich schnell nach Es-Dur wendend, führt er durch einen Halbschluß von F-Moll in den nun eintretenden Chor über. Dieser Chor, Andante con moto F-Moll 4/4, ist ein interessanter Theil dieser ersten Nummer. Der Einherschritt der Singstimmen im unisono, die reich figurirten Geigen im Contrast zu den kurz anschlagenden übrigen Saiten- und höheren Blasinstrumenten, später die markigen in drei Octaven verdoppelten Posaunentöne und Trompetenklänge zu dem *ff* des Orchesters, alles dies verleiht dem Satze die feierliche Größe, die durch den Text geboten ist. Auf dem Gipfel des Sinai in Feuer und Wolken offenbarte sich der Herr, und nach der Frage: dis-nous, pourquoi ces feux et ces éclairs, ces torrens de fumée, et ce bruit dans les airs, ces trompettes et ce tonnerre? etc. venait-il ébranler la terre? — legen sich nach und nach die Wellen der Aufregung; im *pp* der Flöte erreicht der Satz sein Ende, erinnernd an das Bibelwort: und in dem Säuseln nahte sich der Herr. In dem sich anschließenden Andante sost. hören wir von dem Alt solo, darauf von dem Sopran die göttliche Offenbarung: Il venait révéler aux enfans des Hébreux de ses préceptes saints la lumière immortelle; il venait à ce peuple heureux ordonner de l'aimer d'une amour éternelle. Unter den sanften Klängen von Clarinetten, Fagotten und Violen leitet der Satz hinüber in Allo molto As-Dur C Tact, wo der Chor anhebt: O divine, ô charmante loi! etc.



welchem Motiv ein zweites zu den Worten: que de raisons, quelle douceur extrême d'engager à ce Dieu son amour et sa foi! gegenübersteht. Der 1ste Sopran, nach dem Chorabschlusse in As-Dur einsetzend, besingt die Thaten Gottes gegen die Väter: d'un joug cruel il sauva nos aïeux etc. und bringt den Satz nach der Dominante von C-Moll, worin der Chor zu dem Motiv a wiederum ausruft: ô divine, ô charmante loi! Der Sopran verkündet hierauf weiter: des mers pour eux il entr'ouvrit les eaux etc. auf der Dominante anfangend und am Ende durch dieselbe nach C-Dur führend, in welcher Tonart der Chor das Motiv a mit seiner früheren Folge, dann das Motiv b ergreift. Das Motiv b, an sich nicht gerade groß in der Erfindung, wird aber unter der Hand Mendelssohn's, der immer zugleich erfand und dem bei der Erfindung schon die Verwendung vorschwebte, bedeutend in seiner Darstellung und durch die Mittel zur Darstellung. Wie in der ganzen Nummer die Chorsätze bisher nur kurz andauernd waren, so auch hier. Bald treten drei Solostimmen auf zu den Worten: Vous qui ne connaissez qu'une crainte servile, Ingrats, un Dieu si bon ne peut-il vous charmer? und weiter: vous voulez que ce Dieu vous comble de bienfaits, et ne l'aimer jamais! Sie haben die Tonart C-Dur festgehalten, und der Chor stimmt darin *ff* das Motiv a an, dem alsdann das Motiv b sich anschließt, von wo aus der Satz in reicher modulatorischer Entfaltung länger fortgeführt wird, bis er mit aller Kraft auf dem 6/4 Accord ankommt, auf welchem die Theatertrompeten wie zu Anfang, hier aber auf g ihr ertönen lassen, und der Chor, hier Andante maestoso, mit dem Anfangssatze: Tout l'univers est plein de sa magnificence nachfolgt, um damit die erste Nummer majestätisch zu beschließen.

„Die reines Herzens sind, sie haben Frieden, doch Furcht und Schrecken rächt die böse That. Des frommen Knaben Aeltermutter bangt, Athalia, auf dem blutbefleckten Throne und wilde Träume ängst'gen ihre Nächte. Die grausen Bilder des Verwandtenmordes umlagern ihre Seele für und für, Entsetzen starrt aus wild verzerrten Leichen, aus Blut und Wunden ihr entgegen, immer tritt aber aus dem scheußlichen Gewirre ein weißgekleidet priesterliches Kind mit sanfter Unschuldsmiene auf sie zu — und taucht ihr plötzlich einen blanken Stahl tief in das Herz. — Der Schrecken dieser Träume er jagt mit Furiengeißeln sie umher und ziehet unwillkühr-

lich ihre Schritte zu Salomonis-Tempel. Frevelnd bricht die Götzendienerin ins Heiligthum. Entweihung! rufen die Leviten, drängen um den Altar sich schützend, — unter ihnen ein weißgekleidet priesterliches Kind mit sanfter Unschuldsmiene. Weh! es ist der Todesengel aus Athalia's Träumen. — Entsetzen fesselt ihre Geister, stammelnd fragt sie: von wannen dieser Knabe sei? Doch Niemand löst das Räthsel seiner Abkunft; ein Findling sei er, mehr erfährt sie nicht; Und wunderbar bezwingt des Kindes Anmuth, der Stimme Wohlklang ihr empörtes Herz. Von dem geheimnißvollen Zuge der Natur in süßer Rührung übermeistert, läßt ihre stolze Lippe sich herab den Findling sich durch Schmeicheln zu gewinnen. Mit des Palastes Freuden lockt sie ihn, sie bietet sich der Waise an als Mutter; allein mit Abschen weist das Königskind die königlichen Lockungen zurück. „Sollt' ich den Herren, meinen Gott verlassen?“ so ruft der zarte Mund mit Engelskühnheit, „den Vater lassen, und für solche Mutter? Der Bösen Glück zerrinnet wie die Fluth; mein Gott allein ist Gott, der deine nichts!“ Da weicht die Götzendienerin von dannen, beschämt, ergrimmt, verwirrt und Rache brütend; verwundert aber preisen die Getreuen das Kind, das der Gewalt'gen widerstand.“

Der zu Ende des 2ten Acts eintretende, die zweite Nummer unserer Partitur beginnende Chor thut dies mit den Worten: Quel astre à nos yeux vient de luire? Quel sera quelque jour cet enfant merveilleux? Il brave le faste orgueilleux, et ne se laisse point séduire à tous ses attraits périlleux — im Recitative vom Sopran bis zum Baß herabsteigend, worauf er sich vereinigt und vierstimmig schließt. Außer der in dem Saitenquartett enthaltenen Begleitung dieses Recitativs, werden die Stimmen desselben noch besonders unterstützt, die Soprane von Flöten und Clarinetten, die Alte von den Oboen, die Tenore von den Violoncellen. Die Bässe erfahren erst auf der Hälfte des Wegs Unterstützung, was mir nicht ganz einleuchtet, zumal da der Eintritt derselben etwas Bedenkliches hat: Dieser Einsatz würde um vieles bequemer werden, auch im Harmonischen gerechtfertigter sein auf diese Weise: Dessen ohngeachtet ist aber der Satz trefflich in Auffassung und Erfindung. Das folgende Allegretto non troppo B-Dur $\frac{3}{8}$: O bienheureux mille fois l'enfant que le Seigneur aime etc., Duett zwischen zwei Sopranen mit dazwischen und dazu tretendem Chor, ist ein äußerst fein und zart instrumentirtes und durchgeführtes Tonstück mit des Componisten Eigenthümlichkeiten, dem dieses Motiv zum Grunde liegt: Auf dem Schlusse setzt der Alt Solo ein zu den Worten: Mon Dieu, qu'une vertu naissante parmi tant de périls marche à pas incertains! etc., und führt im Allo moderato $\frac{3}{4}$ Es-Moll unter charakteristischer Begleitung der Bratsche hinüber zu dem Recitativ des Soprans: O palais de David, et sa chère cité etc., welches auf dem von dem Alt eben erst verlassenen verminderten Septimenaccord a-c-es-ges anhebt. Eigenthümlich scharf wirkt der von Flöten und Oboen angegebene und fortgehaltene Septimenaccord, gleich einem Wehrufe. Der Schluß dieses Recitativs bringt uns nach der Dominante von Es; der Alt übernimmt wieder die Solopartie, und es entfaltet sich im Allo non troppo, ma con fuoco Es-Dur C-Tact ein längerer mit Solo und Chor wechselnder Satz zu dem Text: Sion, chère Sion, que dis-tu quand tu vois une impie étrangère assise, hélas, au trône de tes rois? etc. Das zum Grunde gelegte Motiv: die Begleitung des Sologesangs durch Flöten, Clarinetten, Fagotte und Harfe, des Chors durch Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten, Pauken und des Saitenorchesters, dazu der Wechsel des *p* im Solo- mit dem *ff* im Chorgesange bei kühner und doch so meisterhaft erwogener Modulation, Alles vereinigt sich zur vollendetsten Darstellung. Auf der Dominante von G-Moll bringt der Satz *ff* in's più Allo hinüber, und sogleich beginnt der Solosopran: Combien de temps, Seigneur, combien de temps encore verrons-nous contre toi les méchans s'élever? — zu diesem Motiv Blos die Streichinstrumente begleiten denselben in der ängstlich gedrückten Stimmung, die in den Melodieschritten sich mehr und mehr steigert, bis der Chor mit demselben Ausruf hinzutritt. Von dem Solosopran, dann von dem Soloalt vernehmen wir die Aussprüche der Gottlosen: que vous sert, disent-ils, cette vertu sauvage? etc. — Rions, chantons, dit cette troupe impie etc. — unter der bisherigen leidenschaftlichen Begleitung des Streichorchesters, welches endlich in Verbindung mit Oboen und Fagotten zu den Worten: Hâtons-nous aujourd'hui de jouir de la vie, qui sait si nous serons demain? in kurz gemessenen Schritten zu dem leisen Wirbel der Pauken die in Trostlosigkeit zurückfallende Frage auf die Frager treff-

sich ausdrückt. Das Orchester, Holzblasinstrumente und Hörner treten zu dem Quartett, belebt sich mit dem eintretenden Choranruf: Seigneur (combien de temps), verrons-nous les méchans s'élever? — und nun *ff* im unisono des Chors ertönt die, von dem Componisten in der Folge erweiterte Choralmelodie: „Ach Gott vom Himmel sieh darein", zu den Worten: qu'ils pleurent, ô mon Dieu, qu'ils frémissent de crainte ces malheureux etc. außer den bisherigen Blaseinstrumenten von den eigenthümlich behandelten Posaunen, Alt- und Baßposaune gehen mit den Singstimmen, während die Tenorposaune eine Füllstimme abgiebt, unterstützt, die Strophenschlüsse von den Pauken markirt, statt der Fermaten, wozu das Saitenorchester unisono in Sechszehntelbewegung fortstürmt, bis auf der Dominante von B-Dur, von der sechsten Choralstrophe an, der Chor vierstimmig wird und vom vollen Orchester begleitet, durch Fermaten unterschieden, die letzten Strophen des Chorals erklingen.

Muß man, zumal vom più Allo an, den Satz in Beziehung auf die Durchführung seiner Motive ein Meisterstück nennen, so gebührt dem nun anschließenden Andante, wo unter ganz origineller Begleitung der Holzbläser mit *ff* dareinschlagenden Blech- und Saiteninstrumenten zu dem Solo des Soprans: De tous ces vains plaisirs où leur ame se plonge etc. — der Chor mit den ersten zwei Strophen der genannten Choralmelodie tritt, abwechselnd in Sopran und Alt, Tenor und Baß unisono, nicht minder diese Bezeichnung. O réveil plein d'horreur! ô songe peu durable! ô dangereuse erreur! singen schauerlich im unisono abwechselnd Alt, Baß, Sopran, Tenor, in den Holzblasinstrumenten unterstützt, von den Saiteninstrumenten getragen; und die dazwischentretenden Accorde der Posaunen und Trompeten erhöhen diesen Schauer, bis nach dem anschwellenden Wirbel der Pauken und crescendo der übrigen Instrumente der Satz im *p* erstirbt, uns gemahnend an die Stunde des Gerichts.

„Verschwunden aber ist nicht die Gefahr, die ob dem Haupt des Königskindes schwebt, und drohender nur kehret sie zurück. Athalia sendet in den Tempel, fordert: den fremden Knaben ihr zu überliefern, dem Ungehorsam schwere Ahndung drohend. — Verschüchtert weicht das Volk und flieht den Tempel; allein in heiliger Entrüstung richtet der Hohepriester heldenkühn sich auf. Des Tempels Pforten läßt er eilig schließen und fordert der Leviten kleine Schaar zu der Vertheidigung des Heiligthumes entschlossen auf. Er findet sie bereit die priesterliche Hand mit Schwert und Speer, zum Kampfe gegen Gottes Feind' zu waffnen; die Frauen, ja die Kinder selber bieten die zarten Leiber zum Vertheid'gungswalle. „Sieh', ew'ge Weisheit!" ruft der Hohepriester in heiliger Verzückung aus, „sieh' nieder! zu Streitern werden Priester dir und Kinder. Sie bauen nicht auf ihre eigne Stärke, sie bau'n auf deines Namens Wunderkraft, auf die Verheißung, die du David gabst; auf dieses Haus, in dem du Wohnung nahm'st, und dem der Sonne Dauer du bestimmt. Ja, deinen Geist fühl' ich gewaltig werden in jeder Brust, er spricht zu mir, ich sehe der Zukunft Nebel vor mir niedergleiten. — Leviten! leiht mir eurer Harfen Klänge, daß der Propheten Weihe mich erfülle!"

Und nun ertönt zu Anfang von Nr. 3 ein herrlicher Doppelchor, Es-Dur C Tact, mit Begleitung von Flöten, Clarin., Fag., Hörnern, Posaunen und Harfe: Que du Seigneur la voix se fasse entendre — der am Schluß in ein Melodram übergeht. Ist im ersteren der Wortausdruck durch die Begleitung meisterhaft wiedergegeben, so interessirt in dem letzteren, das Tempo mehrfach wechselnden Stücke, besonders das Andante a Tempo S. 123 der Partitur, wo der Hohepriester Joad prophetisch ausruft: „Quelle Jérusalem nouvelle sort du fond du désert brillante de clartés etc., durch seine äußerst fein gewählte Orchesterzusammenstellung. Flöten, Clarin., Fag. in Triolen, die ersten und zweiten Geigen dazu tremulirend, alles in hoher Tonlage, dazwischen säuselnde Harfenklänge, dies zusammengenommen giebt eine eben so originelle Combination als charakteristische Wirkung. Dürfte die Einführung des bei Nr. 2 gedachten Chorals Manchem schon merkwürdig erscheinen, so noch mehr und fast unerklärlich hier die von einer Trompete zu gleicher Zeit vorgetragene Choralmelodie. Einer vorchristlichen Begebenheit sehen wir einen rein christlichen Choral: „Vom Himmel hoch da komm' ich her" eingefügt. Wie haben diese Choräle, zumal der letztere, in diesem Werke ihre Stelle gefunden, wie rechtfertigt sich das und den Componisten? Nach christlichen Religionsbegriffen läßt sich die Verwendung des letzteren Chorals wohl auch rechtfertigen. Ich denke, wenn die christliche Religion den Glauben an die Dreieinigkeit Gottes, die von Ewigkeit ist, bedingt, so müssen die Christen auch bald mit sich darin einig sein, daß Mendelssohn sehr geistreich auf die Ankunft des Messias anspielt. Zudem versteht Racine unter dem Jérusalem nouvelle, wie er in einer Anmerkung nachweist, die Kirche selbst, wohl aber nur in Bezug auf die Juden. Mendelssohn giebt diesen Worten durch die Anwendung des Chorals noch eine weitere Definition; überhaupt mag er in dem von mir angedeuteten Sinne, beide Choräle als Gemeingut der ganzen Menschheit betrachtet haben, mögen diese Melodien vor einem Jahrtausend oder vor Jahrhunderten entstanden, in die christliche

Kirche überkommen oder aus ihr hervorgegangen sein.

Unter allen Umständen zeugt die Benutzung dieser Melodien von dem tiefen Blick des Künstlers, und die Art ihrer Verwendung von dessen Genialität. Im darauf folgenden Allgr. maest. erklingen zu der Aufforderung Joad's an die Leviten, sich zu bewaffnen, die kriegerischen Harmonien der Blechinstrumente, welche bei dem Abgehen derselben im più Allgr. den Charakter der Fanfare annehmen.

„Und während sich die Männer tapfer rüsten, hört man die Frauen und die Kinder klagen: „O Schwestern! welche Furcht und Todesangst! Allmächt'ger Gott, sind das die Opferspenden und Erstlingsgaben, die von frommen Händen für deinen Altar heute du verlangst? ꝛc.

Oboen, Clarin., Fagotte, darauf das Quartett ergreifen Melodie und Rhythmus der vorhergegangenen Blechinstrumente; doch matt und farblos erscheinen hier diese Klänge, und geben das treue Bild von der Stimmung der geängstigten Frauen; zumal bei den Worten: dans ce péril, dans ce désordre extrême, pour qui prépare-t-on le sacré diadème? etc. zeichnet die zwei Mal aufeinander folgende Stelle in den Clarinetten, so wie nochmals in der Vergrößerung den Ausdruck der Verzweiflung und rathlosen Verwirrung. Mit wie wenig Mitteln wird diese Wirkung erlangt! Das bisher über Nr. 3 Gesagte gehört der 7ten und 8ten (letzten) Scene des 3ten Acts der Tragödie an, eben so das Nachfolgende, ohne Unterbrechung schließt daher an das Vorhergegangene gleich Nr. 4, Chor, an. Dieser Chor, zuerst Andante con moto C moll 3/4, dann All. vivace C Tact stellt sich trotz der bloßen vier Stimmen als ein Doppelchor dar. Die Textworte, die Mendelssohn nicht nach, sondern gegen einander durchführt, verlangten diese Verwendung der weiblichen und männlichen Stimmen, welche letztere größtentheils die Vierstimmigkeit beanspruchen, während die ersteren nur seltener mehrstimmig auftreten, sondern sich zumeist zwei-, sogar einstimmig vernehmen lassen. In dem anfangenden kurzen Andante hören wir nur die Frauen ausrufen: ô promesse! ô menace! ô ténébreux mystère etc., aber im Allo vivace steht nun ihrem Wehruf: Sion ne sera plus; une flamme cruelle détruira tous ses ornemens, der Heilsruf der Männer: Dieu protège Sion; elle a pour fondemens sa parole éternelle, gegenüber. Und so hören wir wechselseitig die klagenden Frauen und die zuversichtlichen Männer. Que de maux, que de biens sont prédits tour à tour! läßt der Dichter den Chor zu Anfang singen und dann einzelne Stimmen mit niederschlagenden und erhebenden Aussprüchen folgen. Mendelssohn theilt die ganze Partie den Chorstimmen zu und hat glücklich entschieden; denn die sich drängenden Aussprüche treten durch die musikalische Behandlung, die allein bei dem entgegengesetzten Sinn sie so ineinanderschieben kann, wie es die Sprache ohne Verwirrung nicht vermag, erst in ihren rechten Charakter. Es ist aber eben nur wieder Sache des Meisters, bei dem ganz entgegengesetzten Sinne, wie z. B. quel triste abaissement! quelle immortelle gloire! que de cris de douleur! que de chants de victoire! wenn diese Worte wie hier gleich nach oder zu einander kommen, den rechten Farbenton zu treffen. Mendelssohn erreicht dies, da die Molltonart sich von selber bot, durch schnelleres Tempo, große Bewegtheit des Saiten- und kräftige Benutzung des übrigen Orchesters. Nach dem allgemeinen *ff* der ganzen Masse tritt das Andante mit seinem Choranfange wieder ein; doch bald unterbricht ihn der 1ste Sopran mit den Worten: Cessons de nous troubler; notre Dieu, quelque jour, dévoilera ce grand mystère. Die Saiteninstrumente verlassen ihren schwankenden Rhythmus, gestalten eine beruhigende Begleitungsstimme, wozu dann der vierstimmige Chor, durch die Bläser gehoben, sich gesellt: révérons sa colère; espérons en son amour — in Andante tranquillo Es-Dur 3/4 Tact überleitend. Auf dem Chorschluß heben zwei Soprane und der Alt solo mit Zuversicht an: d'un coeur qui t'aime, mon Dieu, qui peut troubler la paix? woran sich im Verfolg auch der Chor betheiligt und mit den Solostimmen zu Ende geht, sechs- und siebenstimmigen Satz bildend. Dies Stück, in seiner consequenten Begleitungsfigur durch die Saiteninstrumente, in der weisen Benutzung der sanften Blasinstrumente, mit den melodisch schön geführten Singstimmen, ist eines der zartesten und daher vielleicht ansprechendsten des Werkes, und verfehlt im Contrast zu der vorherigen Erregung gewiß nie seine Wirkung auf empfindsame Seelen.

(Schluß folgt.)

Aus Berlin.

15. Februar.

Unsere deutsche Oper ist zwar immer zahlreich besucht, bietet aber wenig Erhebliches, noch weniger

Erfreuliches dar. Das darstellende Personal ist wo möglich noch mehr heruntergekommen als früher, und neuer erfolgreicher Darstellungen haben wir uns auch nicht zu erfreuen. Betrachten wir das erstere, und beginnen wir höflicher Weise bei der Damenwelt, so ist es immer und ewig wieder die Tuczek, welche zuerst genannt zu werden verdient. Als Darstellerin und Sängerin in heiteren, glanzvollen Partien ist sie allgemein anerkannt. Leider aber ist sie seit einiger Zeit auch darauf gekommen, als Donna Anna, Rezia u. s. w. aufzutreten. Hierfür reichen natürliche Lieblichkeit und geläufige Stimmbildung nicht aus, da fehlen ihr im Spiel und Gesang vollständig die erforderlichen tragischen Mittel. Die Stimme ist zu dünn, ihre Gestalt zu niedlich dazu. Ihre Anna ist eben Frl. Tuczek, die ein schwarzes Gewand angezogen, und zur Rezia fehlt ihr nichts weiter als das Verständniß der Rolle. In jüngster Zeit ist sie freilich in solchen Partien nicht aufgetreten, denn da ist ja die Köster auf drei Jahre engagirt. Drei Jahre ist eine lange Frist, wie hoffnungsvoll, wenn man ein frisches Talent vor sich hat, aber, aber — die Köster — und drei Jahre! Unleugbar, sie ist eine edle Erscheinung, wenn auch ein wenig zu deutsch, an Kälte oder an Phlegma, allein die Stimme ist nachgerade weder edel noch deutsch, sondern scharf und kühl. Da ist alle Wärme längst hinausgesungen, und die hohen Töne gehen Einem wohl durch die Seele, aber nicht wie ein warmer Hauch mit belebender Frische, sondern wie ein zweischneidiges Schwert; — auf drei Jahre!! — Und nun haben wir noch die Brexendorf, die zu ewiger Mittelmäßigkeit verdammt ist, die unbedeutende Gey und die weiland erste Sängerin Marx, die mit zerbrochener Stimme und übertriebener Natürlichkeit nun die jugendlichen Soubretten spielt. Vergeblich suchen wir anderwärts Trost. Der Tenor zählt drei Sänger, die in ersten Partien auftreten: Mantius, Pfister nud Kraus. Letzterer, der den Eleazar in der Jüdin entschieden besser darstellt als Tichatscheck, hat leider nur diese seinem Naturell zusagende Partie. Zu anderen tragischen Rollen fehlt ihm Stimmausbildung und Haltung, und seiner Komik haben wir bisher eher etwas Hanswurstartiges als wahren Humor angemerkt. Auch wird er in Kurzem die hiesige Bühne verlassen. Hr. Pfister, der in heroischen Partien unwillkührlich an die steifleinenen Helden Fallstaff's erinnert, ist ein Anfänger, d. h. er steht beim ersten, allerersten Anfange eines dramatischen Sängers. Er steht aber da schon so lange, daß er sich in dieser Stellung für permanent erklärt zu haben scheint. Und Mantius? Mantius hat nur noch die Vergangenheit für sich. Wenn er den Mund aufthut wird's:

> Unerquicklich wie der Nebelwind,
> Der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt.

Wir hoffen bei ihm auf baldige Selbsterkenntniß, sonst wird es nöthig werden, nicht das Publikum, wohl aber ihn „zur Einsicht zu zwingen". Bleibt noch das Fundament übrig — der Baß. Fast möchte man sagen — abwesend. Böttcher, jedenfalls eine imponirende Erscheinung, die nie gemein wird, hat seit längerer Zeit die Stimme verloren; Zschiesche, der seit mehr als 25 Jahren spielt wie ein gedienter Wachtmeister, geht wenn er losgeht wie die hohle See, die rast und brüllt und will ihr Opfer haben, und der Bariton Krause, nun das ist Hr. Krause, wenn Sie mehr und Besseres von ihm wissen wollen, hören Sie ihn in den Aufführungen der Singakademie. — Von den dargestellten Werken im nächsten Briefe. —

C

Leipziger Musikleben.

Zwanzigstes Abonnementconcert. Letztes Abonnementquartett. Charfreitagsconcert. Schluß der Saison.

Das zwanzigste und letzte Abonnementconcert fand am 29sten März Statt. Es war in einigen Nummern dem Gedächtniß eines Jubilars, des Hrn. C. A. Lange, früheren Solospielers und gegenwärtig Führers der 2ten Violine in den Gewandhausconcerten gewidmet. Nachdem schon zwei Tage vorher von der Concertdirection eine Festlichkeit veranstaltet worden war, wobei Hrn. Lange von den Collegen desselben ein schöner, silberner Pokal überreicht wurde, trug im Concert Hr. C.M. David den ersten Satz des D=Moll Concerts von Rode vor, zur Erinnerung an das erste Auftreten des Hrn. L. in dieser Composition am 10ten April 1799. Eröffnet wurde das Concert mit der G=Dur Symphonie von Haydn. Das Pult des Gefeierten war bekränzt. Vor Beginn des Concerts rief lauter und anhaltender Applaus des Publikums den Jubilar hervor. Frl. Mayer sang die Arie: Singt dem göttlichen Propheten 2c. von Graun, und im 2ten Theile „Jerusalem! die du tödtest 2c." aus Paulus, wie immer, tüchtig und lobenswerth. Hr. Franz Liszt spielte zu Ende des 1sten Theils den 1sten Satz des Henselt'schen Concerts und am Schluß seine Phantasie über Motive aus Don Juan. Hr. Liszt beschloß dies Mal den Concertcyklus. Was seine Leistungen betrifft, so mag ich nicht das oft Gesagte ausführlicher wiederholen; der Hörer unterliegt stets dem peinlichen Gefühl, diese ungeheueren Mittel auf

so tadelnswerthe Weise verwendet zu sehen; immer möchte man Liszt zurufen: Benutze diese Mittel in ächt künstlerischer Weise, und Du leistest das Größte, Nichtdagewesene. Man ist geneigt, ihm die Fähigkeit dazu zuzutrauen; aber er versäumt es, uns wirkliche Beweise dafür zu geben. Bei aller Anerkennung, die man Einzelheiten zollen muß, war diese Leistung im Ganzen zu verwerfen. Spielt Liszt nur so, wie wir ihn gegenwärtig wieder hörten, so ist seine Zeit vorüber; er ist veraltet. Der Ernst der Zeit ist an ihm unverstanden vorübergegangen. Die Gegenwart will Gediegenheit, will gedrungene Kraft, nicht mehr die alte Zerfahrenheit; wir wollen höhere Zwecke verfolgt sehen, nicht auf dem Salonstandpunkt der letzten Jahre stehen bleiben. Liszt würde mit ungeheurem Beifall gespielt haben, wenn er in diesem Sinne seine Aufgabe erfaßt hätte; jetzt mußte er sehen, wie derselbe im Laufe des Concerts abnahm. — Noch kam zu Anfang des 2ten Theils die Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 zur Ausführung.

In der vierten und letzten Quartettunterhaltung spielten die HH. Joachim, Klengel, Herrmann und Wittmann zuerst ein Quartett von Mendelssohn D-Dur Op. 44, Nr. 1. Hierauf folgte Beethovens Sonate Op. 47, vorgetragen von den HH. Reinecke und David; den Beschluß machte ein Quartett von Schumann Op. 41, Nr. 3, ausgeführt von den HH. David, Joachim, Herrmann und Wittmann. Der Ausführung der beiden erstgenannten Werke spende ich meinen Beifall. Sehr gut war die Leistung des Hrn. Reinecke, was ich besonders hervorhebe, da ich mich bei einer früheren Gelegenheit einmal minder günstig über ihn aussprach. Auch die schwierige Aufgabe, welche der Vortrag des Schumann'schen Quartetts bietet, wurde nicht unbefriedigend gelöst, nur daß hin und wieder die Ausführenden sich ihrer Leidenschaft zu sehr überließen und die Farben, das schöne Maaß überschreitend, zu stark auftrugen.

Am Charfreitag Abends 6 Uhr fand in der erleuchteten Paulinerkirche zum Besten des Orchester-Wittwen-Fonds, wie alljährlich an diesem Tage gewöhnlich, ein Concert Statt. Händel's Messias war zur Aufführung gewählt. Die Soli wurden vorgetragen von Frl. R. Agthe aus Weimar, Frl. Stark, und von den HH. Widemann und Salomon. Die Singakademie in Verbindung mit dem Thomanerchor hatte die Ausführung der Chöre übernommen. Das Gelingen im Ganzen war ein befriedigendes, wenn schon die Vortrefflichkeit der Execution in den Concerten der letzten Jahre nicht erreicht wurde. Es mangelte hin und wieder an Präcision, im Allgemeinen aber vermißte Ref. Schwung und Begeisterung, und er erklärt sich hieraus, daß bei Manchem das unsterbliche Werk nicht den Eindruck hervorrief, den die ihm inwohnende Größe zu erzeugen im Stande ist. Die Solisten leisteten Gutes; Frl. Stark hatte, wie ich höre, erst am Tage der Aufführung ihre Partie übernommen.

Blicken wir zurück auf das uns im Laufe des Winters Gebotene, so müssen wir zunächst danken für das vielfach Gute und Vortreffliche. Schien es zu Anfang als ob nicht immer vom Orchester die frühere Vollendung, insbesondere die frühere Feinheit, erreicht würde, so war später nicht mehr Veranlassung gegeben zu einer derartigen Bemerkung. Der Wechsel der Sängerinnen bestätigte sich als die vorzüglichere Einrichtung. Ist es auch natürlich, daß auf solche Weise hin und wieder minder bedeutende Leistungen unterlaufen, so ist die Mannichfaltigkeit der Monotonie vorzuziehen, stets die Vorträge einer festengagirten Sängerin zu hören. Neue Compositionen wurden nur in geringer Zahl vorgeführt; es war das die schwächste Seite der verflossenen Saison. Gern hätten wir einige Cherubini'sche Ouvertüren eingebüßt, — lediglich aus dem Grunde, weil dieselben in letzter Zeit sehr oft gespielt wurden — und dafür jüngere Tonsetzer mehr berücksichtigt gesehen.

Zum Schluß noch eine Uebersicht der Anzahl der von den verschiedenen Componisten aufgeführten Werke: von Beethoven 15; Mendelssohn 13; Mozart 10; Weber 10; Schubert 9; Spohr 7; Haydn 5; Cherubini 5; Gade 4; Gluck 3; Chopin 3; Schumann 2; Hiller 2; Rossini 2; David 2; Bennet 1; Reinecke 1; Spontini 1; Meyerbeer 1; Moscheles 1; Otto 1; Verdi 1; Netzer 1; Vieuxtemps 1; Servais 1; Bellini 1; Ed. Franck 1. Von Berlioz ist kein Werk zur Aufführung gekommen.

F. B.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Partituren.

R. Schumann, Op. 41. Drei Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Partitur. Breitkopf u. Härtel. Nr. 1—3, jede 1 Thlr.

Gewiß ein mit Freude begrüßtes Unternehmen der Verlagshandlung, die Quartette in Partitur herausgegeben und dadurch dem Einzelnen zugänglich gemacht zu haben. Die Ausstattung ist ausgezeichnet schön und geschmackvoll, der Preis billig, mit äußerster Sorgfalt die Correctur geschehen. Es bleibt nun nur der Wunsch noch übrig, daß baldigst ein Clavierauszug zu vier Händen dieser Ausgabe nachfolgen möge. Zur Verfertigung desselben würden wir, wenn sie der Tons. nicht selbst übernähme, Carl Klage in Berlin uns vorzuschlagen erlauben. Hr. Leberecht Schubert dürfte der Sache, nach seinen bisherigen Arbeiten zu urtheilen, gar nicht gewachsen sein.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.
Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 32. Den 19. April 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die wissenschaftliche Bildung des Künstlers.

Die Recension der Vischer'schen Aesthetik in den beiden vorigen Nummern dies. Bl. brachte mich auf den Gedanken, heute in Kürze eine Uebersicht der wichtigsten in dieses Fach einschlagenden Erscheinungen zu geben, mit Uebergehung dessen, was speciell Musik betrifft, da ich dies als bekannt, wenigstens als bekannter voraussetzen kann. Gehört auch die ausführliche Besprechung der allgemeinen Aesthetik nicht unmittelbar hierher, so glaube ich doch, daß eine kurze Erwähnung der Literatur gerechtfertigt ist, um so mehr, als damit vielleicht Manchem ein Dienst geleistet wird. Ich spreche hier nicht von der Nothwendigkeit, auch für den Künstler, sich mit derartigen Studien zu beschäftigen; es ist dies schon öfter in dies. Bl. zur Sprache gebracht worden; ich mache nur auf den sehr wichtigen Umstand aufmerksam, daß der Widerstreit, die principlose Zersplitterung, die Willkühr der Ansichten auf dem Gebiet der Tonkunst hauptsächlich in der so ganz verschiedenartigen allgemeinen Bildung derer, welche sich mit Musik beschäftigen, ihren Grund hat. Lediglich diesem Umstand ist es zuzuschreiben, daß eine Einigung oftmals so schwer fällt, daß Ansichten, welche die allgemeine Bildung schon längst überwunden hat, und die eine berechtigte Existenz streng genommen gar nicht mehr besitzen, noch Vertreter finden. So, um nahe liegende Beispiele anzuführen, erinnere ich an die Erörterungen, welche im vorigen Jahre diese Bl. mit der Allg. Musik. Zeitg. in Streit brachten, an die Polemik, die sich gegen einige Sätze in meinen „Fragen der Zeit", gegen den „überwundenen Standpunkt" ꝛc. erhob. Der Grund der Differenzen lag vorzugsweise darin, daß die Gegner gegen die moderne wissenschaftliche Auffassung überhaupt kämpften. Es scheint mir darum nicht zwecklos, auf die Hauptwerke der Aesthetik zu verweisen, Den und Jenen dadurch vielleicht zum Studium anzuregen, und so auch mittelbar ein Weiterkommen auf speciell musikalischem Gebiet möglich zu machen. Aus dem oben Gesagten erhellt, daß die Feststellung der Ansichten im Reiche der Tonkunst allein nicht ausreicht; die musikalischen Fragen führen von selbst zu allgemein ästhetischen, religiösen, wissenschaftlichen, und über diese muß zugleich Klarheit erworben sein, wenn die ersteren zu einer befriedigenden Lösung gelangen sollen.

Die allgemeine Aesthetik ist eine Schöpfung des letzten Jahrhunderts; sie ist eins der größten, vielleicht das größte Resultat desselben. Anfänge dafür finden sich in den vorausgegangenen Zeiten, insbesondere bei den Griechen; während aber andere wissenschaftliche Bestrebungen in der Neuzeit nur eine Steigerung erfuhren, ist uns in der allgemeinen Aesthetik eine völlig neue Welt aufgeschlossen. Zwei Richtungen sind zu unterscheiden, zwei Ausgangspunkte: auf der einen Seite sind es praktische Kunstkenner, Künstler, Dichter, auf der anderen begegnen uns die Männer der strengen Wissenschaft, die Philosophen, welche das von jenen Geleistete als Material für ihre Systeme benutzten. Jene erstgenannte Richtung zählt zu

ihren wichtigsten Vertretern: Winkelmann, Lessing, Herder, Schiller, Göthe, Jean Paul, Tieck, die Gebr. Schlegel; die zweite: Kant, Schelling, Solger, Hegel, Weiße, Vischer. Winkelmann und Lessing waren es, welche zuerst den Weg der höheren Kunstbetrachtung betraten; Winkelmann insbesondere steht am Eingang der neuen Zeit, in seinen großen Kunstanschauungen die unendliche Natur der Kunst zuerst offenbarend. Kant in seiner „Kritik der Urtheilskraft" versuchte, der Erste *), wissenschaftlich näher zu treten. In Schiller, dem durch Kant Angeregten, erblicken wir zuerst Einigung beider Seiten, der praktischen Kunsterfahrung und der philosophen Forschung. Schelling nahm die Kunst in sein umfassendes System auf; ausführlich und getrennt für sich hat er dieselbe nicht behandelt; nur in einer Festrede vom Jahre 1807 hat er sich „über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur" näher ausgesprochen. Das erste vollständigere System gab Solger, „Vorlesungen über Aesthetik, herausgeg. von Heyse, Leipzig 1829. Auf ihn folgte Hegel mit seinem umfassenden Lehrbuch (Vorlesungen, herausgeg. von Hotho), und an diesen schließen sich Weiße und Vischer.

Der Studirende hat den bezeichneten historischen Gang in seiner eigenen Entwicklung wieder zu durchlaufen. Schiller's ästhetische Aufsätze und Kritiken würde ich dem Tonkünstler, der sich mit diesen Gegenständen beschäftigen will, zuerst empfehlen, da die vorher genannten Männer, die Vorläufer Schiller's, der Gegenwart schon ferner stehen, und die Rücksicht auf sie zu einem umfassenden, längere Zeit beanspruchenden Studium führen würde. Die Reihe der philosophischen Forscher eröffnet, wie bemerkt, Kant. Seine Kritik der Urtheilskraft wird dem Künstler zunächst wenig unmittelbare Nahrung bieten, und beim Beginn wohl abschrecken; demohngeachtet darf sie nicht übergangen werden, und wenn es sich zuerst nur um eine Schule des Denkens handeln sollte. Schiller und Kant sind die Anfangspunkte des Studiums. Die Bekanntschaft mit den hierher gehörigen Werken der nachfolgenden Dichter, Schelling's Rede und Solger's Aesthetik, bilden die zweite Stufe. Ich gedenke absichtlich nicht des bedeutensten Werkes Solger's, seines „Erwin", weil dieses zu große Schwierigkeiten bieten würde. Die dritte Reihe wird durch Hegel's Aesthetik bezeichnet. Diese ist der Mittelpunkt des gesammten Studiums, dasjenige Werk, in welchem das bis dahin Errungene zu einem großen Ganzen verarbeitet ist; sie ist zugleich der Ausgangspunkt für Alles, was der Gegenwart angehört. Der Künstler darf sich bei dem Namen Hegel's nicht durch dessen bekannte Terminologie abschrecken lassen; die Aesthetik desselben ist weit ansprechender und in den meisten Partien leichter verständlich. Es ist dies ein Verdienst des trefflichen Herausgebers, der auf die Darstellung die größte Sorgfalt gewendet hat.

Schließlich sei erwähnt, daß ich bei diesen Andeutungen nur Solche im Sinne hatte, denen der Gegenstand bisher fremd war; Kennern der Sache ist damit natürlich nur längst Bekanntes gesagt.

Fr. Br.

*) Die früheren Bestrebungen der Wolf'schen Schule gehören natürlich nicht hierher.

Bücher.

Julius Knorr, Methodischer Leitfaden für Clavierlehrer. 66 S. Geh. — Leipzig, 1849. Breitkopf u. Härtel. Pr. 10 Ngr.

Der Aufsatz in Nr. 28 d. Z. „der Unterricht im Pianofortespiel" macht eine ausführliche Anzeige der Schrift überflüssig. Wenn daselbst die Auffassung des in ihr behandelten Gegenstandes als eine einseitige bezeichnet worden, so ist damit kein Tadel gegen sie ausgesprochen. Es galt dort die Hauptgesichtspunkte für die musikalische Erziehung im Allgemeinen hervorzuheben, Principienfragen für dieselbe in Anregung zu bringen. Clavierunterricht im engeren Sinne ist Anweisung zur Erlernung der Technik des Instrumentes, das Ziel die mechanische Fertigkeit; im weiteren Sinne — und vorzugsweise — ist er musikalische Erziehung, das Ziel künstlerisches Verständniß. Der Titel der Schrift läßt nicht zweifelhaft, daß der Verf. zunächst für den Unterricht in jenem engeren Sinne schrieb; er geht von dem Gesichtspunkte aus, daß der Schüler das Instrument spielen lernen soll. Dieser besondere Zweck ist ihm Hauptsache. Er bezeichnet den Weg, wie dieser Zweck sicher zu erreichen sei, und zwar so, daß dabei die Entwickelung des musikalischen Verständnisses durch nichts gehemmt wird. Positives für diese Entwickelung selbst giebt er nicht. In Hinsicht auf die allgemeine musikalische Bildung des Schülers ist also das Verdienst des Vfs. nur ein negatives. Die Schrift macht Niemand zum Lehrer, d. i. zum musikalischen Erzieher. Dieser hat das Seine bei Benutzung des Leitfadens hinzuzuthun.

Dessen ungeachtet ist, was auch in erwähntem Aufsatz anerkannt worden, das Werk eine sehr willkommene Erscheinung. Es trifft die Ausführung desselben ganz mit dem Gedanken zusammen, welcher für den Unterzeichneten bei dem Antrag auf Abfassung eines Leitfadens auf der ersten Tonkünstlerversammlung

leitend war. Für Lehrende, die praktische Erfahrungen noch nicht gemacht haben, bietet es überall sichere Anhaltepunkte und läßt ihnen so zu gute kommen, was sich in einer langjährigen Praxis bereits bewährt hat. Ein wichtiger Schritt zur Aufstellung allgemein gültiger Principien für den Unterrichtsgang ist damit gewonnen, zugleich auch einem gemeinschaftlichen Wirken Derer, die sich dem Unterrichte widmen, Vorschub geleistet. Mag man noch so verschiedener Ansicht über den Inhalt des Werkes sein, ein Verdienst hat sich der Verf. jedenfalls erworben, daß er es schrieb, sei's auch nur, daß er unter den Lehrern den Anfang gemacht, den eigenen Lehrgang zum allgemeinen Besten zu veröffentlichen. Zu ergänzen und zu verbessern ist ein Leichtes, sobald überhaupt Etwas da ist, worauf man fußen kann.

Die voriges Jahr erschienene, vom Verf. bearbeitete neue Ausgabe der A. E. Müller'schen Clavierschule gab Ref. Gelegenheit, näher auf die vorzüglichen Leistungen Knorr's hinsichtlich der Technik des Instrumentes einzugehen. Was derselbe diesmal Neues bietet, ist hauptsächlich das nach dem Grad der Schwierigkeit angefertigte Verzeichniß von Werken für den Unterricht. Er theilt sie in vier Classen: Werke für Anfänger, Werke angehender mittlerer Schwierigkeit, Werke mittlerer, endlich Werke größerer und größter Schwierigkeit. Mit ihnen geleitet der Verf. den Schüler vom ersten Anfang an bis zur Vorbereitung zum öffentlichen Auftreten. Viele davon hat er mit Anmerkungen versehen, so namentlich Diabelli Op. 149, Czerny Op. 139, Moscheles Op. 70. Dieselben sind sehr dankenswerth. Was der Verf. wegen der mehrerlei Fingersatzbezeichnungen bei dem letztangeführten Werke erwähnt, stimmt mit der Ansicht des Ref. überein. Auch ich bin dafür, „daß nur eine, mit möglichster Sorgfalt gewählte Applicatur gegeben werde", obgleich ich deshalb nicht einem als absolut gültig hinzustellenden Fingersatz das Wort rede. Die verzeichneten Werke selbst anlangend, so ist zu bedauern, daß auf die in neuer und neuester Zeit erschienenen fast gar nicht Rücksicht genommen worden, zumal da nicht wenige von den angeführten älteren viel besser durch solche hätten ersetzt werden können. Doch findet dieser Umstand darin Entschuldigung, daß der Verf. hauptsächlich solche Werke aufnahm, über deren praktischen Nutzen er hinlänglich Erfahrungen gemacht hat. *) Ich mag der Schrift diesen Mangel nicht so hoch anrechnen, und zwar um so weniger, als anderer Seits die Vertreter der Schattenseiten des Clavierspiels gänzlich ausgeschlossen sind und das Auge nirgends durch Namen wie: Beyer, Brunner, Friedrich, Goria, Rosellen ꝛc. unangenehm berührt wird. Die Ausschließung schlechter Compositionen beim Unterricht ist in dem Leitfaden vollständig geschehen, und meist wirklich gute, wenigstens anständige, sind an deren Stelle gesetzt. Für den praktischen Unterricht wird das Werk reiche Früchte tragen. Wolle man nur das in ihm Gebotene sich zu nutze machen, das Interesse für die gute Sache, welches in ihm vertreten, wahrnehmen; wolle man nur, indem man sich des Leitfadens erfreut, der in ihm vorgezeichneten Richtung folgen: dann wird es bald besser werden. Nur zur bequemen Anlehne (vulgo Eselsbrücke) bediene man sich des Werkes nicht; der Nutzen würde sich dann in Nachtheil verkehren.

A. Dörffel.

*) Ueber eine Kleinigkeit will ich mit dem Verf. noch rechten. Er sagt S. 47: „Zwei verschiedene Wege giebt es, je nachdem ein künstlerisches oder ein dilettantisches Streben beim Schüler vorwaltet". Ich meine, das Streben des Dilettanten solle stets ein künstlerisches sein. Dilettantisch in der üblichen Bedeutung: unkünstlerisch, möge man nicht mehr gebrauchen.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Tonkünstler-Verein. Versammlung am 26sten März. Vorsitzender Fr. Brendel. Nach Mittheilung eingegangener Schreiben von Gollmick in Frankfurt a. M. und von Niemeyer in Schneeberg, die Bildung von Zweigvereinen betreffend, durch den Vorsitzenden, und nach Vorlesung des bei der letzten Sitzung im Entwurf mitgetheilten und genehmigten Antwortschreibens an den Berliner Tonkünstler-Verein, über die Verbindung des hiesigen und des dortigen Vereins, durch den Schriftführer, ergreift C. F. Becker das Wort, um die Versammlung auf den heute vor 22 Jahren erfolgten Hingang L. v. Beethoven's hinzuweisen. Ein längerer Vortrag, dem der Redner eine im Todesjahr Beethoven's von ihm geschriebene Biographie unterlegte, schloß sich daran. Ein hierauf zur Debatte kommender Antrag von E. Gottschald, die Parteisonderung politischer Vereine auch auf den Tonkünstlerverein in Anwendung zu bringen, fand keinen Anklang, und ward endlich gegen eine Stimme abgeworfen, obgleich man erkannte, daß in manchen Fällen ein solches Verhältniß sich geltend machen könne, wofür der Vorsitzende beispielsweise den Aufsatz in der N. Zeitschrift f. M. über die Zukunft des Oratoriums anführte, den hier ausgesprochenen Ansichten die bisher bei Vielen noch geltenden gegenüberstel-

lend. Ich für meine Person bin der Ansicht, daß bei so wichtigen Fragen, wie die eben erwähnte über das Oratorium, seine Berechtigung in der Jetztzeit und seine Zukunft, Parteien sich herausstellen werden, die mit großem Eifer und Wärme einander gegenüberstehen. Dies muß also der Kunstgegenstand selbst mit sich bringen; voraus sich sondern, halte ich in musikalischen Dingen für nicht räthlich, sogar unmöglich, da es sich häufig ereignet, daß über dieses Tonwerk zwei Musiker ganz übereinstimmende, über jenes ganz abweichende Ansichten haben. — Außerdem wurden noch mehrere innere Vereinsangelegenheiten verhandelt.

Eine musikalische Unterhaltung am 2ten April beschloß die Winterversammlungen des Vereins, da nach der Messe, welche in Leipzig eine Pause auferlegt, Zusammenkünfte mehr geselligen Charakters, obschon auch hier musikalische Aufführungen, Vorträge und Besprechungen stattfinden sollen, in einem Gartenlocal beginnen werden. Die dies Mal gewählten Werke gehörten ausschließlich den früheren Jahrhunderten an. Nachdem der Vorsitzende einleitende Worte über die geschichtliche Entwicklung und den Werth der alt-italienischen Kirchenmusik gesprochen hatte, kamen durch einen neu gebildeten Singverein des Tonkünstler-Vereins zur Aufführung: 1) Adoramus und O bone Jesu von Palestrina *); 2) Terzett: O quam tristis aus dem Stabat mater von E. d'Astorga; 3) Qui tollis von Lotti **); 4) Sonaten und Katzenfuge von D. Scarlatti, vorgetragen von Hrn. C. F. Becker; endlich 5) Litanei von Durante ***). Die Größe und die kirchliche Weihe dieser alten Werke verfehlte nicht bei allen Empfänglichen einen bedeutenden Eindruck hervorzurufen; wir machen Singvereine angelegentlich auf dieselben aufmerksam.

H. Schellenberg, Schriftführer.

*) Aus der Sammlung von Tucher.
**) Beide aus dem Sammelwerk von Fr. Rochlitz.
***) Halle, Kümmel. D. Red.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Die Clavierspielerin Frl. **Marie Marder** hat in Frankfurt a. M. ein Concert gegeben, worin sie sich durch sauberen und eleganten Vortrag vielen Beifall erwarb.

Musikfeste, Aufführungen. In **Dessau** wurde am Charfreitag in der Schloßkirche **Händel's Messias**, die letzten beiden Theile, mit Hinweglassung zweier Chöre, aufgeführt.

Neue Opern. In Hannover wurde die Oper „der neue Oberst" von **Hille** zum ersten Male gegeben, und fand recht beifällige Aufnahme. Sie soll ein Talent versprechendes Werk sein.

Todesfälle. Am 18ten März starb in Hamburg im 76sten Lebensjahre der Violoncellist **Joh. Nic. Prell**, Schüler und Freund Bernh. Romberg's, und Lehrer einer großen Anzahl tüchtiger Künstler, u. A. von S. und L. Lee, seines Sohnes, des hannoverschen Kammermusikus Prell, des jungen Hildebrand, des Enkels B. Romberg's, der in einem der philharmonischen Concerte vor Kurzem zuerst öffentlich auftrat. In den in dies. Bl. mitgetheilten „Erinnerungen aus Hamburg" von A. Gathy wurde seiner gedacht.

Vermischtes.

Joseph Gungl findet sich in Amerika hinsichtlich seiner Rechnung getäuscht, und wird künftigen Sommer wieder nach Europa zurückkehren, und in England zuerst Concerte geben.

In Hamburg hat jetzt ein Tenorist mit vielem Beifall gastirt, der erst noch vor kurzer Zeit Kutscher war. Sein Name ist **Wachtel**.

Der geschickte Instrumentmacher **Bausch** in Leipzig hat eine Gamba, die ihm vor einiger Zeit zufällig in die Hände kam, zu einem herrlichen Violoncell umgebaut und für 1000 Thaler in Bremen verkauft.

Musikdir. **Sattler** in Blankenburg veranstaltete drei historische, mit Erläuterungen verbundene Concerte.

Halévy's „Thal von Andorre", nach St. Georges frei bearbeitet von Rellstab, wurde am 8ten dies. zum ersten Mal in Berlin gegeben. Hr. Fl. Geyer schreibt darüber u. A.: Wir sagen zwar nicht, daß die Handlung darin ganz neu ist, aber sie ist doch interessant zusammengestellt, und dadurch anziehend, daß sie in die Pyrenäen, in ein Gebirgsthal des kleinen in sich abgeschlossenen Freistaates von Andorre versetzt wird. Der Componist verläßt das Gebiet der großen Oper, um sich in der Spieloper heimisch zu machen. Unsere Ansicht, daß Halevy's Styl nicht ganz fertig geworden, nicht ausgeschrieben ist, hat durch das Thal von Andorre nur noch mehr Boden gewonnen. Die vielen Ansätze, welche nirgends die Motive so recht ausbeuten, womit doch erst eine Verbindung für die Gedanken gewonnen würde, sprechen dafür. Auf die Instrumentation verwendet der Componist mit den Neueren und Neuesten den erdenklichsten Fleiß.

Von **R. Schumann** erscheinen nächstens bei C. Luckhardt in Cassel „Phantasiestücke für Clarinette mit Piano". Ebendaselbst ist auch so eben ein Heft Baßgesänge von dem leider so früh verstorbenen talentvollen Componisten **H. Stähle** erschienen, die sehr gerühmt werden.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.


Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 33. Den 23. April 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Partituren.

F. Mendelssohn Bartholdy's Musik zu Racine's Athalia.

(Schluß.)

Wir begegnen nun einem Kriegsmarsch der Priester, der nach der Bezeichnung in der Originalpartitur seinen Platz vor dem 4ten Act hat und also als Zwischenmusik zu betrachten ist, die nach den vorhergehenden Acten fehlt. Dieser Marsch ist als später geschrieben und als Einlage anzusehen, weshalb er auch keine Nummer in der Partitur einnimmt. Bei theatralischer Aufführung wird er bedeutende Wirkung zu machen nicht verfehlen. Für die Concertaufführung, wo Alles ohne längere Pause einander folgen muß, hatte Devrient nöthig, Nr. 4 mit dem Marsch zu vermitteln. Er thut dies, indem er das Wesentlichste der 1sten Scene des 4ten Acts vorausnimmt, wie folgt:
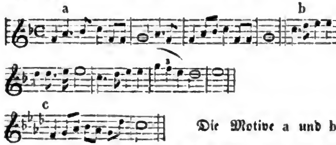
„Dem Frieden eine Stätte zu bereiten, der Einkehr des Gemüthes ein Asyl, ist auch den Frommen nicht der Kampf erspart. Den Frieden Gottes seinem Volk zu sichern gilt es mit Gottes Feinden wilden Streit. So zieh'n, in kriegerischen Wehr' und Waffen, die Priester jetzt im Tempelhofe auf. Sie tragen Davids Schwerdt und Königskrone und des Gesetzes furchtbar heilig Buch, in feierlichem Prangen vor sich her."

Und nun erschallt der Kriegsmarsch, Allo vivace F-Dur C Tact, welcher bei allem Glanz der Instrumentation, sich durch seine Rhythmik und Melodik als das charakterisirt, was er sein soll. Bei Concertaufführungen würde ich es trotz der Vortrefflichkeit des Stücks demselben ersprießlicher erachten, es ohne Repetitionen vorzuführen, damit der Declamator sobald als möglich den Faden wieder aufnehmen kann, da sonst die weitere Entwickelung zu lange auf sich warten läßt, was dem Werke nur zum Nachtheil gereichen kann. Dem Vorgange des 4ten Acts getreu heißt es nach Beendigung des Marsches in den Zwischenreden weiter:

„Hebt eure Augen auf, ihr Söhne Levi! Des Allerheiligsten geweihte Pforten eröffnen sich, der Hohepriester tritt hervor, Eliakim, den Tempelknaben an seiner Hand. „Blickt her ihr Gottgetreuen! Der Herr ist mit euch, Wunder thut er heut und immerdar für sein erwähltes Volk. Dem Mördereisen hat er Halt geboten, das Davids Königsstamm vertilgen sollte, gerettet hat er dessen jüngsten Sprossen; seht her, dies Kind ist euer König Joas!" Und vor dem Knaben fällt der Hohepriester auf seine Knie und huldigt ihm als Herrn; und die Leviten fallen alle nieder und jubeln laut und schlagen an die Waffen; und Männer, Weiber, Kinder loben Gott und rufen Hosiannah! ihrem König'. — Da brauset Waffenlärm den heil'gen Berg herauf, Athalia's Söldner stürmen an. „Vollendet denn", so ruft der Hohepriester, „ihr Streiter Gottes, was er selbst begonnen. Befreiet Juda von den Götzendienern, gebt David's Enkel seinem Thron' zurück! Du aber junger König, zeig' dich kühn, geschmückt mit deines großen Vorfahr'n Krone, und fall' als König, wenn du fallen mußt!" (Venez du diadême à leurs yeux vous couvrir; et périssez du moins en roi, s'il faut périe.)

Die letzteren Worte führe ich nur an, um wenigstens an einem Falle zu zeigen, wie Devrient dem Original treu gefolgt ist, und daher seine Bearbeitung volle Anerkennung verdient. Wir kommen jetzt zu Nr. 5 der Partitur und befinden uns in der 6ten (letzten) Scene des 4ten Acts der Tragödie. Diese vielgegliederte Nummer eröffnet ein Chor Allo maest. F-Dur ¾ Tact, worin zuerst die Frauen die Streiter in den Kampf zu ziehen auffordern: Partez, enfans d'Aaron, partez etc., worauf diese antwortend dem Chore beitreten: partons, etc. Dieses „partons" mußte sich Mendelssohn des vierstimmigen Chors wegen machen. Wie ich höre, hat Mendelssohn die Chöre der Athalia früher für Frauenstimmen geschrieben, wie es der Dichter eigentlich vorschreibt. Die Monotonie einer solchen Anordnung mag ihn aber für die theatralische Aufführung, worauf es von Anfang gar nicht abgesehen gewesen zu sein scheint, bestimmt haben, ein geradezu neues Werk zu schaffen, wie es jetzt vorliegt, und was in sofern aus künstlerischer Selbstständigkeit hervorgegangen ist. Bei den früheren Chören hatte die Verwendung des Textes für weibliche und männliche Stimmen nicht gerade besonderes Bedenken, in dem in Rede stehenden Chore hat der Componist ein solches durch Wortverwandlung überwunden; und in der That rechtfertigen die zum Fortziehen bereiten Männer ihre Betheiligung am Gesange. Was die Composition anlangt, so hat sie in ihrer ganzen Behandlung ebenfalls Schönes aufzuweisen, zumal gefällt mir dieselbe S. 164 der Partitur von der Stelle an, wo die Männer im Abgehen singen. Im Concertsaal, wo die Musik alles Bühnenreizes entbehrt, verliert jedoch das Stück durch seinen Polonaisenrhythmus.

Im Andante sost. und Allo agit. erscheint hierauf eine Reihe von abwechselnden Solo- und Chorsätzen, letztere nur für weibliche Stimmen, denen folgende Hauptmotive zum Grunde liegen:
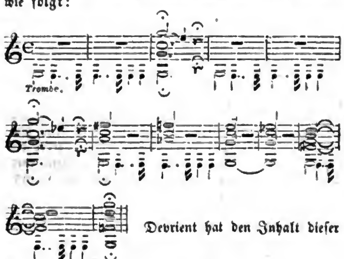


Die Motive a und b hören wir zunächst, Andante sost. F-Dur, C Tact, hinter einander von dem 1sten Alt und 1sten Sopran Solo zu den Worten: Où sont les traits que tu lances, grand Dieu, dans ton juste courroux? N'es-tu plus le Dieu jaloux? n'es-tu plus le Dieu des vengeances? begleitet von Flöten, Oboen, Clar. und Bratschen. Nach dem Halbschlusse in dieser Tonart, ergreift der 2te Solosopran Allo agitato F-Moll das Motiv c zu den Worten: Où sont, Dieu de Jacob, tes antiques bontés? etc., das nach wenigen Tacten der Chor der Frauen anstimmt um kurz darauf dem 1sten Sopran Platz zu machen, der in einem längeren neuen Satze uns die Sprache der Gottlosen hören läßt und endlich mit dem Motiv c in Andante sosten. come 1ª überleitet. War in dem Allo agit. die Niedergedrücktheit, der Drang nach Errettung schon durch das Tempo, dann durch das Motiv und die gleichmäßig im Quartett verbleibende Begleitung, dem nur abgebrochen Blasinstrumente und die Pauken *pp* zutreten, letztere aber um so bedeutungsvoller, trefflich geschildert, so wird diese Stimmung in dem Andante, trotz des Tempo- und Tonartwechsels, F-Dur, erhalten. Der Chor stimmt *f* hintereinander die Motive a und b an zu den früheren Worten, die unter dem Tremolo der Geigen und Violen, den Melodieführenden und füllenden Blasinstrumenten, so wie durch die später dazu kommenden Trompeten, Posaunen und Pauken, zum gepreßten Nothruf werden. Und fort im Allo agitato mit dem Motiv c in A-Moll beginnend, steigerte der 1ste Sopran, nach ihm der Alt, beide vereint dann auf das Motiv c zurückkommend, nach und nach immer mehr die Wärme der Situation. Unter Zutritt einer dritten Singstimme (des 2ten Sopr.), immer belebterem Orchester, und den auf dem Theater aus der Ferne tönenden Trompeten der Tyrier, Athaliens Söldner, kommt das Ganze auf seinen Gipfelpunkt. Mit den Motiven a, dann b fällt der Chor fortissimo ein, sich mit den Solostimmen zu einem Nothschrei vereinigend, von machtvollem Orchester getragen, von den Trompetenstößen der Tyrier unterbrochen. Statt des vom Dichter gebotenen Textes: Où sont, Dieu de Jacob, tes antiques bontés? n'es-tu plus le Dieu qui pardonne? benutzt der Componist den oben bei den Motiven a und b mitgetheilten, als den für diesen Moment günstigeren; aber gleichsam der Ausdruck des letzten Hoffnungsgedankens, läßt er Solo und Chorstimmen im piano mit dem Nachsatz des gebotenen Textes, n'es-tu plus le Dieu qui pardonne? zu Ende gehen, worauf das Orchester, nachdem die Frauen sich in das Heiligthum zurückgezogen haben, das Motiv a festhaltend, verlöschend schließt. Den Inhalt des 5ten (letzten) Acts geben die Zwischenreden folgendermaßen:

„Herein dringt jetzt die Tempelschänderin Athalia, an der Spitze ihrer Schaaren, indeß durch ganz Jerusalem die Kunde von Mund zu Munde geht: ein Enkel David's sei auferstanden, Juda zu befrei'n. Das Volk bewaffnet sich und dringt

zum Tempel, wo wuthentbrannt die Königin den Knaben Eliakim ihr auszuliefern fordert. „So nimm ihn, wenn du's wag'st!" antwortet ihr der Hohepriester, zieht den Vorhang fort, der eine Seitenhalle ihr verhüllt, und siehe da! auf hocherhab'nem Throne, das weiß gekleidet', priesterliche Kind, mit sanfter Unschuldsmiene, David's Krone auf seinem Haupt und David's Schwerdt zur Seite. „Sieh, Volk Jerusalem's, das ist dein König!" — Ein Schrei des Jubels und der Rache dröhnt zum Himmel auf und tausend Waffen blitzen. Entsetzen faßt die Königin, sie fühlt den blanken Stahl in ihre Brust sich tauchen, sie fällt und ihre Söldnerschaaren flieh'n. — Befreit ist Juda, rein vom Götzenfrevel die hohe Zion, und das Volk des Herrn gehorsam wieder seines Dieners Stimme."

Während des Dialogs in der vorletzten und letzten Scene beginnt die Schlußnummer unserer Partitur wie folgt:

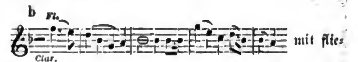


Devrient hat den Inhalt dieser Scenen kurz so zusammengefaßt:
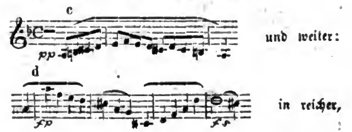
„Kommt, König, Priester, Volk, kommt demuthsvoll den Bund des Herrn mit Jacob neu zu stiften. Bekennet eure Missethat vor ihm und gebt ihm euer Herz mit neuen Schwüren. Er ist der starke Gott, des Frevels Rächer, der streng die Kön'ge wie die Völker richtet, der Waisen Vater und der Unschuld Schutz."

Mit der letzten Fermate ist das Ende der Tragödie (Par cette fin terrible, et due à ses forfaits, apprenez, roi des juifs, et n'oubliez jamais, que les rois dans le ciel ont un juge sévere, l'innocence un vengeur, et l'orphelin un père.) erreicht, doch läßt Mendelssohn diesem einleitend gehaltenen Satze nun den Schlußchor folgen. Diese Introduction schrieb Mendelssohn später, zuerst ließ er gleich den Chor anfangen. Man sieht hieraus recht deutlich, wie der Componist seinen Stoff nach allen Seiten hin durchdachte. Wie bedeutsam für die Handlung sind die gehaltenen Harmonien und die pianissimo erklingenden Trompetentöne! Demuth und Unterwürfigkeit unter die Allmacht Gottes spricht aus diesen Klängen. Und nach den letzten Worten, gleichsam die Befreiung verkündend, lassen die Trompeten auf dem Theater ihr zu Anfang gehörtes vernehmen; Tout l'univers est plein de sa magnificence erschallt der Chor wie am Schluß von Nr. 1 mit vollem Orchester, und mit aller Macht und Kraft wird nach kurzer Fortführung das Werk beschlossen. Welch' würdigen Schluß hat Mendelssohn dadurch nicht nur seinem Werke, sondern der Tragödie überhaupt gegeben, und welche Ebenmäßigkeit und Künstlerweihe ist dadurch dem ersteren verliehen!

Es bleibt noch übrig der Ouverture zu gedenken, die ich absichtlich dem Schlusse zuweise, um hier zu zeigen, wie der Gang des ganzen Stückes in ihr dargelegt wird. Dieselbe fängt mit dem bei Nr. 5 unter a nachgewiesenen Motiv Maestoso con moto F-Dur C Tact in den Oboen, Fag., Hörnern, Posaunen an: a wie man sieht im ₵ Tact notirt, dem sich alsdann die Trompeten, Bratschen und Violoncelle mit dem Motiv b zugesellen. Vergegenwärtigen wir uns bei diesem Anfang die Anrufung des Gottes der Rache aus Nr. 5, so wirkt der nun eintretende, länger festgehaltene Gedanke:

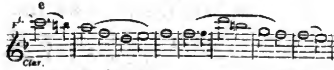


mit fließender Harfenbegleitung und pizz. der Violinen, versöhnend, wohl am besten zu vergleichen mit den Worten in Nr. 4: Un coeur qui t'aime, mon Dieu, qui peut troubler la paix? Doch da erklingen plötzlich Athalia's Trompeten, und nach einigen Wehrufen entwickelt sich von der Dominante von D-Moll aus molto Allegro C Tact der Hauptsatz:



und weiter: ... in reicher,

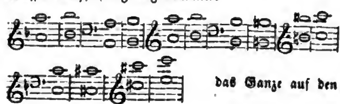
interessanter Instrumentation. Das nach dieser Entwickelung eintretende zweite Thema ist das schon oben unter b mitgetheilte, hier in dieser Gestalt:



wieder mit Harfenbegleitung und pizz. der Violinen und Bässe als Hauptkern benutzt, jedoch anders als früher gewendet und fortgeführt. Die Bedrängniß und den Lichtblick der Erlösung schildern diese Sätze; auf athmet das Herz in dem sich auf der Parallele entfaltenden zweiten Thema, doch seine Schlüsse in A-Moll ~~mit~~ zuletzt auf der Dominante von A-Moll deuten, daß Bangigkeit und Schmerz dasselbe noch niederhalten. Nach dem letztgenannten Schlusse auf der Dominante von A-Moll tritt piano das Motiv a wieder in Oboen, Fag., Hörnern und Posaunen in der Tonart F-Dur auf, abermals in rhythmischer

Umgestaltung: 

Ein Zwischensatz, worin das Motiv d Anwendung findet, führt über das mit vollem Orchester in A-Moll ertönende Motiv f zum Abschluß in der genannten Tonart. Aber gleich auf diesem Schlusse beginnt die Durchführung, die sich aus den Motiven a und c bildet. Das Thema e unterbricht jedoch dieselbe bald; von B-Dur ausgehend mit Schlüssen auf D-Moll und dessen Dominante, vernehmen wir nach dem letzten Schlusse, wie oben, das Motiv f in der Tonart B-Dur von den Posaunen in Begleitung der Hörner und Fagotte, dessen Schluß auf der Dominante von G-Moll noch von Oboen und Pauken verstärkt wird. Die unterbrochene Durchführung des Hauptsatzes entwickelt sich von Neuem, aber nicht mehr die Motive a und c treten gegen einander, sondern dem Motiv c stellt der Meister den Schluß des Motivs a in seiner Vergrößerung im Motiv f entgegen und steigert damit von Stufe zu Stufe es fortführend, zuletzt von hohen und tiefen Blasinstrumenten den Violen und Bässen wechselseitig abgenommen:



das Ganze auf den Gipfel der Entscheidung. Da erklingt von den Oboen, Clar., Fag., Hörnern, Trompeten und Posaunen ausgeführt, das Motiv f fortissimo im hellen D-Dur, der Sieg der Gottvertrauenden, und nun, Maestoso come 1mo, erschallt in dieser Tonart das Motiv b in der Masse der Bläser zu der reichsten Figuration des Saitenorchesters und der Harfe; im steten fortissimo reihen sich glänzende Melodienfolgen an und ein jubelnder viertactiger Triller drückt dem hierauf eintretenden Schlusse das Siegel des Triumphs auf.

Könnte man auch die auf hohen Befehl abgefaßte Musik zur Athalia in ihrer früheren Gestalt (wie ich höre, war sie für weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung geschrieben) als Gelegenheitsmusik, ohne sie gesehen und gehört zu haben, zu betrachten sich versucht fühlen, so weist doch erstlich die classische Ouvertüre, die laut Originalmanuscript am 13ten Juni 1844 in London beendigt wurde, so wie die Nummern des gegenwärtigen Werks, dessen gänzliches Ende in den November 1845 fällt — am Schlusse des Manuscripts steht: den 12ten Novbr. 1845 zur Aufführung in Charlottenburg — dieser Musik einen anderen, höheren Platz an. Dieselbe ist zweifelsohne als die Aeußerung des freien künstlerischen Willens hinzunehmen, das beweist der reife Plan des Werks, der schon in der vor Beendigung desselben geschriebenen Ouvertüre zu Tage liegt, mögen auch die Hauptmotive der Composition in der ersten Niederschrift schon dagewesen sein. Kurz, die Musik zur Athalia wird Jedem, der zu ihr mit der rechten, einem Künstler wie Mendelssohn gebührenden Pietät tritt und sie wie ich zu studiren sich bemüht, als eine Schöpfung erscheinen, die zu besitzen wir uns gewiß Glück wünschen können und die ich für meine Person als ein theures Vermächtniß des geschiedenen verehrten Meisters hoch in Ehren halte.

Leipzig, den 26. März 1849.

Hermann Schellenberg.
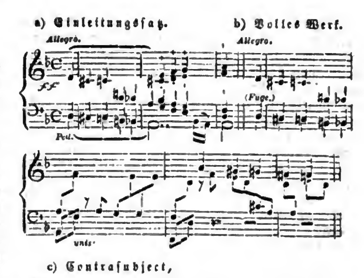
Für die Orgel.

A. Hesse, 83stes Werk (Nr. 46 der Orgelcompositionen). Phantasie-Sonate und zwei Vorspiele für die Orgel. — Leipzig, Friedr. Hofmeister. Preis: 25 Ngr.

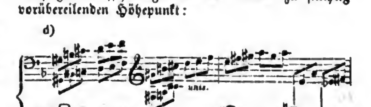
A. G. Ritter, Op. 11. Sonate für die Orgel. — Erfurt, G. W. Körner. Pr. 15 Ngr.

Die Vergleichung vorstehender beider Orgeltonwerke dürfte Kundigen in sofern nicht uninteressant sein, als deren Verfasser, die man in die erste Reihe unserer neueren Orgelcomponisten zu zählen gewohnt ist, sich in ihnen als Repräsentanten zweier der extremsten Richtungen der Orgelmusik documentiren. Bei der Beiden in ziemlich gleichem Grade eigenen Herrschaft über die Compositionstechnik, bei gleich eifrigem Streben nach Verwirklichung eines höheren Ideals zeigt sich doch in dem wesentlichen Bestande dieses Ideals und der künstlerischen Anschauung desselben eine Verschiedenheit, die selbst in der Art und Weise der Verwendung der Elementar- (nicht allein der höheren und niederen Kunst-) Formen, z. B. in Modulation und Stimmenführung, zu erkennen ist, sich bei Ritter mehr als Styl, bei Hesse jedoch mehr als Manier offenbart. Während sich Letzterer vorzugsweise auf dem Gebiete des Sentimentalen (oft auch in Sätzen mit stark bewegtem Inhalte und vollem Werke) bewegt, strebt Ritter entschiedener nach dem Ausdrucke des Glaubensstarken, kirchlich Ernsten und Würdigen. Sehen wir dort neben den Vorzügen der Sentimentalität, neben Weichheit subjectiven Gefühlsausdruckes, neben zarter, feiner und glatter, oft schnell vermittelnder modulatorischer Beweglichkeit auch deren Nachtheile: Unentschiedenheit, Unklarheit, ein nebelhaftes Verschwimmen der Umrisse, Mangel an Einheit in der Gestaltung eines complicirten Ganzen, so gewahren wir hier neben der kernhaften Kraft und imponirenden Gewalt des Ausdruckes allerdings auch zuweilen deren äußerste Spitze: eigensinnige Härte, Wildheit und Herbigkeit; jedoch finden wir letztere Eigenschaften dem wesentlichen Tencharakter der Orgel weit zusagender, als jene Attribute der Sentimentalität, die uns hier oft an die zarte Lyrik des Saitenquartetts, wie an „symphonistischen" Ausdruck erinnern. Auch erzeugt sich aus der Ritter'schen Eigenthümlichkeit eine Componisten-Tugend, die wir, als das Gegentheil jenes der Sentimentalität beigelegten Gebahrens, in dem entschiedenen Festhalten am Gegebenen, in der consequenteren Entwickelung desselben zu einem organischen Ganzen, dem besonderen Lossteuern auf ein Ziel ohne Ab- und Seitensprünge erkennen. Man ersieht dies schon an der Folge der Motive, wie sie den einzelnen Sätzen der Sonate, die uns den endlich zum Siege führenden glaubensmuthigen Kampf eines stillen, ernsten und frommen, von irdischen Gewalten und feindlichen Schicksalsmächten stark angefochtenen und tief angeregten Gemüths zu schildern scheint, zu Grunde gelegt sind:

a) Einleitungssatz. b) Volles Werk.
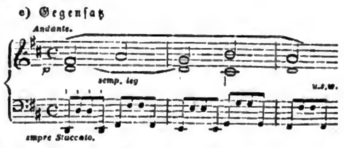


c) Contrasubject,



das späterhin, wie hier angedeutet, mit dem Hauptthema zusammentritt, um am Schlusse der Sonate in mächtigem Aufschwunge den nur etwas zu flüchtig vorübereilenden Höhepunkt:

d)



zu erreichen.

e) Gegensatz

Andante.
p
semp. leg
u.s.w.
empre Staccato.

sanften, versöhnenden Inhalts, der sich zwischen a und b, und in ähnlichen Ausführungen auch zwischen c und d stellt. (Figuralmotiv im Ped. [Basso continuo] correspondirt mit einer Einleitungsfigur und der zweiten Hälfte des Fugenthemas.)

Die Hesse'schen Motive, obwohl zahlreicher, stehen in viel lockererem Verbande und weisen eine ähn-

liche genetische Entwickelung ab. Dieser Behauptung wird auch durch die Benennung „Phantasie-Sonate" Vorschub geleistet. Sie verräth die frühere Unentschiedenheit des Verfassers, wofür er sein Werk anzusehen habe. Obgleich der Begriff der Orgelsonate kein so ausgebildeter und entschiedener ist als der der Claviersonate, deren Grundform seit Mozart und Beethoven stereotyp geworden, so galten ihm doch jedenfalls möglichst geschlossene Form, Verschmelzung der einzelnen, der Hauptidee nach verwandten Theile zu einem ebenmäßig gegliederten Ganzen als Haupterforderniß derselben, das er aber an seinem Werke zu wenig verwirklicht sehen mußte. Dagegen war ihm vielleicht der Ausdruck „Phantasie" für sich allein nicht bestimmt und bezeichnend genug. So läßt sich wenigstens eine Zwitter-Benennung erklären, die als Gattungsbegriff sich schwerlich geltend machen dürfte.

Gebührt somit der Ritter'schen Sonate ihrer charaktervolleren kirchlichen Haltung und ihrer höheren künstlerischen Vollendung wegen eine größere Anerkennung, so müssen jedoch auch Eigenheiten in der Harmonie- und Stimmführung, die im Streben nach dem charakteristisch Wahren die Grenzen des Schönen zu überschreiten drohen, Widerspruch erfahren. Wenn auch dem feierlichen Ernste und der erhabenen Würde der Orgelmusik mitunter selbst ein Anstrich von Wildheit und Rauhigkeit wohl ansteht, und bis in's Einzelnste glatt geebnete Formen, wie sie die Zeit nach Bach bis auf Rinck u.s.w. herab oft bis zu völliger Flachheit herausgearbeitet hat, wohl eitel erscheinen, so dürfte doch z. B. das querständige Verhältniß (s. ×) des oben unter c verzeichneten Contrasubjects, welches im ferneren Verlaufe des betreffenden Satzes (vergl. S. 7, Syst. 3, T. 2—3; S. 8, Syst. 1, T. 4 u. 5; das. Syst. 3, T. 3; S. 9, Syst. 1, T. 3) noch empfindlicher auftritt, auch kaum bedingungsweise zu billigen sein. — Umgekehrt wollen wir an der Hesse'schen Composition, der die höhere Vollendung nach Inhalt und Form abzusprechen ist, gern eine Menge schöner und effectvoller Einzelnheiten rühmen, die wohl fähig sind, auf Organisten geringerer künstlerischen Bildung eine größere, anziehendere Kraft auszuüben, als das Ritter'sche Werk. So ist das Adagio (B-Dur) ein vorzüglich schöner Satz, der prächtig in das All. mod. ausmündet; auch das (nur etwas zu lang ausgesponnene) Andantino (G-Moll) enthält viel Schönes. — Anziehend sind auch die beiden vorausgeschickten, selbstständigen Vorspiele, die formell abgerundeter erscheinen.

Fertigen Orgelspielern, denen übrigens die schon vor längerer Zeit erschienene Ritter'sche Sonate (in der beiläufig auch folgende Druckfehler: S. 4, Tact 1 in der Oberst. g anstatt as; S. 5, Syst. 3, T. 5 im 2ten Viertel der Oberst. fis anstatt f; S. 7, Syst. 4, T. 1 im 4ten Viertel der Oberst. e anstatt es — zu beseitigen sind) nicht mehr unbekannt sein wird, seien beide Werke angelegentlichst empfohlen.

Gera. G. Siebeck.

Aus Magdeburg.

Anfang April.

Die Winterconcerte, welche theilweise kälter waren als der sehr warme Winter, fangen an aufzuhören. Da mir alles Langweilige zuwider ist, können die geehrten Leser dies. Bl. auch nicht verlangen, daß ich Ihnen des Breiteren erzählen soll, wie viel schöne Sachen wenig, und wie viel schlechte sehr gefielen. Ich vermuthe aber, daß ich das Publikum nicht verstehe; ich bin leider oft zu ernst bei lustigen Sachen, und über ernste muß ich lachen. Bei so mangelhafter Constitution mag ein Anderer unbefangen urtheilen; ich würde auf meine Worte selber wenig geben, wenn ich mir nicht schon lange bekannt wäre. Man wird mir also schwerlich glauben, wenn ich behaupte, daß in Magdeburg im Kunstgebiete (ich meine hier einseitig nur die Musik, wie die Maler nur die Malerei meinen, wenn sie von der Kunst sprechen) Fortschritte gemacht worden sind. Das Theater-Orchester hat nämlich ein Abonnement auf sechs Concerte für Einen Thaler à Person eröffnet und eine hinreichende Anzahl Theilnehmer gefunden. Das Publikum war mit diesem Spottpreise sehr zufrieden, viele ärgerten sich nur, daß sie dafür auch noch gute Musik bekamen. Diese sechs Concerte sind jetzt gegeben und es läßt sich ein Wort darüber reden. — Die Symphonien und Ouvertüren wurden bisweilen gut, häufiger matt und nachlässig gespielt. Es ist nun zwar gewiß, daß das Theater-Orchester vom Theater-Director sehr in Anspruch genommen und dafür sehr schlecht bezahlt wird, daß sehr wenig Zeit für die Concertproben übrig bleibt; das Schlimmste ist aber immer der Mangel an höherer Kunst- und Menschenbildung bei den Musikern: sie sehen nicht ein, daß es ihr Beruf ist, die Menschen durch ihre Kunst zu erheben und zu veredeln, und daß sie das gar nicht können, wenn sie nicht selbst auf einer höheren Stufe der Kunst- und Menschenbildung stehen. Wenn hiermit ein scharfer Tadel gegen die hiesigen Orchester-Musiker ausgesprochen worden, so will ich doch nicht verschweigen, daß sich diese Künstler in der übelsten Lage befinden. Von Seiten der Regierung und der Ortsbehörden werden Kunstinstitute, wie etwa Theater-Orchester rc. durchaus nicht unterstützt; dadurch gerathen diese Institute in die größte Abhängigkeit, die jede Selbst-

ständigkeit und alles höhere Streben tödtet. Es möchte wohl zu den Aufgaben der Tonkünstler-Vereine gehören, auf diesem Felde der Kunst die Uebelstände zu erkennen und nach Kräften zu beseitigen. Ich werde später Gelegenheit finden, mich hierüber weiter auszusprechen. Jetzt noch einige Worte über die sechs Orchester-Concerte. Dem Hrn. Musikdir. E. Wendt war die Wahl der Musikstücke überlassen, und derselbe brachte die zweite Symphonie in C-Dur von C. M. v. Weber, — ein nachgelassenes Werk, etwas unreif, aber nicht uninteressant, — die Symphonie von Kalliwoda in F-Moll, — zwar nicht genial, aber doch solide und etwas langweilig, — ferner von Haydn die Symphonien in D-Dur und G-Dur, von Beethoven die in C-Moll und die Eroica zur Aufführung. Mit dieser Auswahl konnte man zufrieden sein, auch wenn das Concertbillet mehr als fünf Silbergroschen gekostet hätte. Eine Orchester-Phantasie von E. Wendt: „Am Rhein, am Rhein, da wachsen unsre Reben &c." wurde mit Interesse gehört und beifällig aufgenommen, ein Scherzo in Es-Dur von G. Flügel, aus einer Sonate für Orchester eingerichtet, gefiel den Musikern. Den bedeutendsten Solovortrag hörten wir von Hrn. H. Richter, einem Schüler von E. Wendt hier und später von Dehn und Taubert in Berlin. Hr. Richter spielte das Es-Dur Concert von Beethoven, und im zweiten Theile Variationen von Herz, Op. 20, in C-Dur. Daß Hr. Richter mit den Var. von Herz weit mehr Beifall erringen würde als mit dem Concerte von Beethoven, war leider vorauszusehen; das Publikum schämt sich aber nicht, es drückt die Künstler mit Gewalt nieder, die das Bessere wollen. Darum wäre zu bedenken, ob man dem sehr geehrten Publikum diese verführerischen Werke nicht gänzlich zu entziehen hätte? Hr. Richter, der eine sehr bedeutende Virtuosität besitzt, brachte das melodische Element im Es-Dur Concerte ganz gut zur Geltung; dagegen waren die brillanten Passagen nicht immer vollkommen klar, was wohl darin seinen Grund hatte, daß der Flügel in dem sehr vollen Saale nicht Klang genug entwickelte. Der Unterzeichnete hat das Es-Dur Concert oft von Hrn. Richter gehört, und kann versichern, daß er alle technischen Schwierigkeiten vollkommen überwindet. Hr. G. Rebling spielte das G-Moll Concert von Mendelssohn. Das Andante machte einen schönen Eindruck, auch wirkte das Finale, der erste Satz schien aber Vielen zu rasch genommen, und machte nur eine geringe Wirkung. Wenn Hr. Günther ein Fagott-Concert von A. Mühling vorträgt, so macht er damit den Componisten zwar nicht unsterblich, denn er ist leider schon todt, aber sich noch weniger, und das ist sehr gut, denn der Orchester-Pensionsfonds ist noch sehr schwach. Hr. Weißenborn II. spielte Concerte von Spohr und Prume. Seine Fertigkeit ist bedeutend, seine Intonation jedoch nicht ganz rein, und sein Vortrag muß durch eine höhere musikalische Bildung noch bedeutend veredelt werden.

F. E. Schefter.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte zu vier Händen.

R. Schumann, Op. 61. Zweite Symphonie für grosses Orchester. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten. Whistling. 2½ Thlr.

Wiederholt ist in der Zeitschrift auf die Größe dieser Tonschöpfung hingewiesen worden. Sie ist das erste Werk der Gegenwart, ein weiterer Grenzstein zu dem Ziele, dessen Richtung Beethoven durch seine letzten Werke vorgezeichnet hat. Der tiefe Inhalt dieser Schöpfungen lebt auch in jener, Schumann war es vorbehalten, der Erste zu sein, der den Boden wieder gewann und bebauete, welchen der große, ihm vorangegangene Meister in ihnen betreten hat. Wer wollte noch an Schumann's Genius zweifeln? Beginnt nicht derselbe in immer weiteren Kreise sich Bahn zu brechen und werden nicht täglich Mehrere, die dessen Flug berühret? Verneint nur diese Thatsachen, die ihr den Geist seiner Werke leugnen wollt: was thut ihr dadurch anders, als daß ihr eure Unreife, ihn zu erkennen, und eure Kurzsichtigkeit darlegt! — Was Beethoven in den Werken der letzten Periode seines Schaffens gewollt und vollbracht hat, — Werke, die der Tonkunst noch eine ferne Zukunft offen halten, — dem hat nach ihm kein Anderer als Schumann entsprechenden Ausdruck zu geben vermocht. In dessen Symphonie ist weiter ausgeführt, zu höherer organischer Gestaltung gelangt, was jener Meister verkündete. Das große Drama der neunten Symphonie mit

all' seinen überwältigenden Momenten erscheint hier wieder. Je mehr wir uns in das Werk einlebten, desto näher rückte uns diese Wahrheit. Der Schöpfer, welcher sich in seiner ersten Symphonie als Kampfesmuthiger zeigte, mit hoher Kraft und Stärke ausgerüstet, ist hier der Kämpfende selbst und — der Siegende; wie der Jüngling sich zum Mann verhält, so verhalten sich die beiden Werke zu einander. Der dort ausging, seine Kraft zu erproben, des Kampfes Preis zu erringen, kehrt zuerst siegeskrönt nun wieder. Man frage nicht, worin dieser Preis besteht; das Werk sagt's besser, als unsere Worte vermöchten, und das Innere erfährt, wie erhaben er ist.

Der vorliegende Clavierauszug ist in jeder Hinsicht trefflich und gewährt um so mehr ein lebensvolles Spiegelbild des Werkes, als die Instrumentation überall, wo es zu charakteristischer Schattirung des Vortrags, wie überhaupt zur Erkenntniß der instrumentalen Eigenthümlichkeiten und Schönheiten desselben wünschenswerth war, angegeben worden ist. Von der Partitur unterscheidet sich der Auszug einerseits durch die Metronomangaben beim ersten und letzten Satz, welche eine etwas langsamere Bewegung bezeichnen, andererseits durch Beseitigung der italienischen Ausdrücke für das Zeitmaaß und Ersetzung derselben durch deutsche. Die Sätze sind demgemäß überschrieben: I. Langsam. — Energisch, lebhaft. II. Sehr lebhaft. III. Langsam. IV. Sehr rasch. — Was Correctheit des Stiches und Sauberkeit der Ausstattung anlangt, so lassen diese nichts zu wünschen übrig. Die Verlagshandlung hat das Verdienst, das Werk in einer seinem hohen Werthe entsprechenden Weise veröffentlicht zu haben. Möge es somit seinen Lauf durch die Welt nehmen: es wird seine Wirkung bethätigen, eine freundliche Aufnahme überall lohnen.

Opern im Clavierauszug.

L. Clapisson, Gibby, der Sackpfeifer. Ouvertüre und 11 Nummern. Schott.

Duetten für Gesang.

L. Ehlert, Op. 11. Drei zweistimmige Lieder. Bote u. Bock. 20 Sgr.

Wird besprochen.

Für Männerstimmen.

J. W. Rübner, Op. 1. Sehnsucht nach Amerika, für 4 Männerst. comp. Part. u. St. Leipzig, Wederich. 5 Ngr.

Ist kräftig gehalten.

Intelligenzblatt.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

№ 34.

Dreißigster Band. Den 26. April 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Der Beifall des Publikums und der Werth desselben.

Einem nicht unwichtigen Gegenstande gedenke ich in Nachfolgendem einige Worte zu widmen, — nicht unwichtig, weil der Beifall in dem Leben der Künstler eine große Rolle spielt und von Vielen als die letzte inappellable Instanz betrachtet wird. So großes Gewicht man indeß den Aeußerungen des Beifalls beilegt, sei es dem, welchen ein versammeltes Concertpublikum spendet, sei es dem, welcher sich durch häufige Nachfrage nach einem gedruckten Werke ausspricht, es scheint mir das Berechtigte der Sache auf der einen, das Unberechtigte auf der anderen nicht immer klar erkannt zu sein.

Etwas Großes und Schönes ist es jedenfalls um die Anerkennung, welche einem Künstler oder einem Werke auf seiner Wanderung durch die Hauptstädte der für Musik gebildeten Länder gezollt wird. Eine solche umfassende Anerkennung fordert entschiedene Beachtung unser Seits. Bemerken wir indeß, welchen Nichtigkeiten das Publikum so oft schon Beifall geklascht hat, bemerken wir, wie momentan große Städte und ganze Länder von einem Rausche hingerissen, einer Thorheit zujauchzen, so daß man sich nach kurzer Zeit fast des gespendeten Beifalls schämt, so müssen wir mißtrauisch werden, und zu näherer Untersuchung der Frage uns veranlaßt finden, welches Gewicht solchem Urtheil überhaupt beizumessen, welches die demselben inwohnende relative Wahrheit ist.

Prüfen wir aufmerksamer, so finden wir, daß das in seiner Art Gelungene Beifall findet, das Abgeschlossene, klar Ausgeprägte, dasjenige, worin es dem Schöpfer, sei er schaffender oder ausübender Künstler, gelungen ist, das, was er will, vollständig darzulegen, dasjenige, worin der Künstler ein klares Streben zeigt, und dieses Streben mit Erfolg gekrönt wird, Alles das, was einen bestimmten Zweck hat, und diesem vollständig entspricht, überhaupt Alles das, worin der Künstler das ganz Particulare, die schlechte Subjectivität überwunden hat. Der Werth der Art selbst an sich, der hohe und niedrige Zweck bleibt völlig unberücksichtigt; das Publikum beurtheilt mehr die Darstellung als den Inhalt der Darstellung. Unsterbliche Meisterwerke, welche den höchsten Inhalt der Zeit in sich zur Erscheinung bringen einerseits, Trivialitäten der Mode, die aber den Forderungen geschickt entsprechen andererseits, haben das gemeinschaftliche Schicksal des Beifalls. Beide haben in der That das Gemeinschaftliche, was so eben ausgesprochen wurde, daß sie in ihrer Art gelungen sind, daß sie für diese Art als Muster gelten können. Vieles liegt zwischen solchen äußersten Endpunkten. Betrachten wir das, was zu größter Anerkennung sich herausgearbeitet hat, so ist es immer das, was — ein gewisses Talent vorausgesetzt — innerlich zur Klarheit gediehen, was in seiner Art zur Vollendung gelangt ist. Nur Werke, in denen es nicht über das Gähren und Ringen hinauskommt, mögen sie von noch so großer Begabung Zeugniß geben und von tiefem Gehalt erfüllt sein, oder Werke,

die nicht eine bestimmte Aufgabe sicher erreichen, vermögen sich nicht Bahn zu brechen, wenigstens nicht eine so umfassende Anerkennung wie jene zu erringen. St. Heller's Compositionen sind von der Zeitschrift wiederholt als trefflich anerkannt worden, und doch ist das Publikum derselben immer noch klein. Heller's Werke sind der Mehrzahl nach nicht glänzende Concertstücke, sie sind dazu nicht berechnet genug, es mangelt ihnen öfter eine diesem Zweck entsprechende Kürze und Rundung der Form, sie sind aber auch eben so wenig — mit Ausnahme der dafür bestimmten — für den Unterricht geschrieben, und die große Schwierigkeit endlich bei mancher vorzüglichen Composition hindert den Dilettanten, sich privatim zu seinem Genuß damit zu beschäftigen. Modesachen von ohne allem Vergleich geringerem Werth sind im Stande beim großen Publikum ihnen den Rang abzulaufen, weil einer der ausgesprochenen Forderungen, Concert- oder Unterrichtszwecken, darin bestimmte Rechnung getragen ist. Dasjenige ist immer das Weitverbreitetste, was in möglichster Vielseitigkeit verschiedene Forderungen gleich sehr befriedigt. So sind Mendelssohn's Lieder ohne Worte diejenigen Pianofortewerke, welche in neuerer Zeit wohl am meisten gekauft worden sind. Schon ein klar erkannter und entsprechend erreichter Zweck sichert Erfolg; hier sind drei Aufgaben trefflich gelöst. Die Compositionen sind wirkungsvoll im Concert, sie sind gute Studien und beim Unterricht zu benutzen, sie sind endlich werthvoll als Musikstücke für den Dilettanten zu seiner Privatunterhaltung. Die Lehre, welche hieraus zu ziehen, springt in die Augen. Mozart, Beethoven, wollten das Höchste aussprechen, und sie vermochten es, diesem höchsten Inhalt die adäquate Form zu geben; sie besaßen, wie z. B. Mozart in der Zauberflöte, die Meisterschaft, dem bedeutendsten Inhalt sogar eine populäre Gestalt zu geben. Die Künstler der Mode, diejenigen, welche zu Helden des Tages erhoben werden, vermögen das Nichtssagende, die Inhaltslosigkeit mit Geschmack, mit feiner Kenntniß der Launen des Publikums, in der That mit Talent, darzustellen. Beiden ist das sichere Erreichen dessen, was sie wollen, gemeinschaftlich, und der größte Meister und der Tagescomponist stehen für den Augenblick im Beifall des Publikums auf einer Stufe.

Aus dem Beifall des Publikums, aus dem Beifall großer Städte und ganzer Länder wird nicht mehr zu folgern sein, als daß die betreffende durch ihn ausgezeichnete Erscheinung eine klar erkannte Aufgabe, welche von den augenblicklichen Verhältnissen geboten ist, in schlagender Weise zur Darstellung gebracht hat. Ob diese Erscheinung den Höhen der Kunst angehört, ob sie Product der augenblicklichen Mode ist, ist völlig gleichgiltig, ist daraus nicht zu entnehmen; das Unsterbliche erscheint, wie gesagt, auf gleiche Linie gestellt mit dem, was der nächste Tag begräbt. J. Haydn in London mußte sich wehren gegen seinen Schüler Pleyel, der ihm den Rang abzulaufen drohte, und kam, vor seinem Rival bange, um das Publikum durch etwas Pikantes zu überraschen, auf den bekannten Einfall des Paukenschlags im Andante der darnach benannten Symphonie. Pleyel ist vergessen, Haydn lebt; nur das Gericht der Geschichte bringt Entscheidung in letzter Instanz.

Es ergiebt sich hieraus, wie kein Vernünftiger die Stimmen des Tages mißachten, denselben aber auch nicht einen höheren Werth beilegen wird, als sie verdienen. Der Beifall des Publikums giebt ein Zeugniß für einen gewissen Grad des Gelingens; das Größte aber steht über demselben, über diesem momentanen Enthusiasmus, wird von ihm gar nicht erreicht. Der Beifall des Publikums ist ein Durchgangspunkt, und jede Leistung, welche auf Werth Anspruch macht, muß ihn erlangt haben; er ist aber nicht das Letzte, wobei stehen zu bleiben ist. Nur Der hat den Preis errungen, der neben solchem Beifall zugleich das Urtheil der Besten seiner Zeit für sich hat; das Letztere ist ihm eine Bürgschaft für die Anerkennung der nachfolgenden Zeiten; wer allein den ersteren errang, kann sicher sein, nur der Mode gelebt zu haben.

Fr. Br.

Kleine Zeitung.
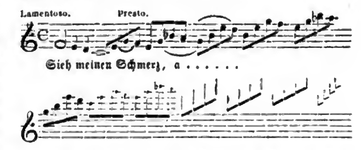
Mißbräuche. Seit in neuerer Zeit das allgemeine Interesse der älteren Kunst sich wieder lebhafter zugewendet hat, und insbesondere die Bekanntschaft mit Seb. Bach durch zahlreiche Ausgaben seiner Werke verbreitet, die Anerkennung für ihn gesteigert wurde, ist es Mode geworden, in Concerten, insbesondere auch in Virtuosenconcerten, Compositionen von ihm vorzutragen. Es erscheint dies auf den ersten Blick recht lobenswerth, ist aber näher besehen nichts als eine nothgedrungene Concession gegen strengere Kunstforderungen, nichts als der geheuchelte Schein solider Kunstrichtung. Ich meine den Mißbrauch, Werke Bach's, und überhaupt der alten Meister im Concert neben moderne Effectstücke zu stellen. Ich frage, ob es möglich ist, eine Composition Bach's und unmittelbar darauf eine Rossini'sche Arie zu hören, ohne daß der Eindruck des einen Werkes durch den des anderen vernichtet wird, ich frage, ob überhaupt in durchaus moderner Umgebung eine solche ältere Composition anders als eine Curio-

sität erscheinen kann? Man lasse lieber die alten Werke ganz bei Seite, als daß man sie auf solche Weise prostituirt. — Umgekehrt möchte der wirklich solide Musiker gern das Gute und Gediegene überall herrschend sehen. Er begeht den Mißgriff, bei Bällen, die durch ein halbstündiges oder einstündiges Concert eingeleitet werden sollen, wenn die Füße der tanzlustigen Menge kaum zu bändigen sind, ein Trio von Beethoven zum Vortrag zu bringen. Für solche Zwecke sind launige Quartetts für Männerstimmen ganz an ihrem Platz, und die Berechtigung derselben bei solcher Gelegenheit zu leugnen, ist ein Philisterthum anderer Art. F. B.

Die Folgen einer Cadenz. Curiosum aus dem Bühnenleben, mitgetheilt von C. G. In der Residenz X. kam jüngst der, den Abarten einer neuen Kunstrichlung ganz ergebene Diener, der Musikdirector Y. in den Wasserfluthen moderner Partituren um sein theures Leben. Er fischte nach Perlen, fand aber nur Krebse, wurde dann von der Wasserhose eines Finales erfaßt, und darauf von den Haifischen des schlechten Geschmacks verschlungen. Statt seiner wurde ein Maestro der alten Schule aus Z. verschrieben, welcher diesem Vandalismus ein Ende machen, und den Barbaren des 19ten Jahrhunderts die Religion ihrer Väter einimpfen sollte. Sein Auftreten war daher entschieden. Wie ein Packesel beladen mit Lully, Colasse und Quinault keuchte er zum Dirigiepult, schleuderte die Pariser Partituren zu seinen Füßen, und begann mit seinem langen Zopfe so tapfer um sich zu schlagen, daß die Splitter des Pultes in der Nachbarschaft herumflogen. Eine classischere Begeisterung hatte selbst Hoffmann's Kreisler nicht erfaßt, und je mehr der alte Maestro mit seinem originellen Tactirstabe in's Feuer gerieth, desto länger wurde sein Zopf. Aber die Leutchen in Fes und Tunika, vom Zeitgeist einmal erfaßt, und nur an demokratische Cadenzen, an radikale Triller, an republikanische Passagen und an volkssouveraine Ruhepunkte gewohnt, wollten sich diese aristokratische Knute nicht gefallen lassen. Sie rebellirten gegen den neuen Kapellmeister, und die Verschwörung sollte in der Oper Semele losbrechen. Der gefährlichste Feind aber war der Primo Amoroso Knipellidoro aus Ulm — in der Ursprache Knüppel —, und auf diesen fürchterlichen Seladon fiel das Loos den Streich zu führen. Parterre und Logen waren überfüllt, alles lauschte mit antiken Ohren, und bis zur Arie des schmachtenden Simson stand dem Zopfe nichts im Wege. Knipellidoro stand da in seiner goldgelockten Schöne, eine zarte Mischung von Endymion und Satyr, in der Rechten einen Dolch, in der Linken ein Schnupftuch mit Brüsseler Spitzen garnirt. Schon war das Arioso dem Ende nahe, und schon schoß der alte Maestro Blicke des Triumphes umher, als Knipellidoro plötzlich verstummte, stolz wie ein Pfau hervortrat und anfing aus der tiefsten Höhlung seines Busens Athem zu schöpfen. Das waren die fürchterlichen Vorboten einer langen Cadenz, und weil die Kunstgeschichte lehrt, daß kein Dirigent gegen diese Hydra ankämpfen kann, so ließ auch unser Maestro den Arm sinken, der Zopf entglitt seiner Faust, die Augen traten hervor, und der Mund war vor Schrecken weit geöffnet. Aber auch die Musici verstanden diese Zeichen, der Eine nahm eine Prise, der Andere schöpfte frische Luft auf dem Theaterplatz, ein Dritter las in Zimmermann's Büchlein „über die Geduld", und ein Vierter machte ein Vesperschläfchen. Kurz, alle rüsteten sich zur gemüthlichsten Ruhe und legten ihre Instrumente bei Seite, daß sie klapperten. Endlich hatte Knipellidoro den gehörigen Athem gefunden, und begann nun seine Todesstoß-Cadenz, womit er den alten Maestro vernichten, das Publikum aber wieder für die Modewaaren der Tonkunst empfänglich machen wollte. Aber die rächende Nemesis hielt ihr Schwert über den Verräther, denn mitten in seinem Laufe erfaßte ihn der Strudel der Passagen mit solcher Gewalt, daß er wie von unsichtbarer Macht getrieben sich so weit über den Schluß hinaus in hohe Regionen verlor, daß auch sein zarter Körper von diesem Sonnenfluge ergriffen wurde. Knipellidoro, von diesem Fluidum gehoben und getragen, verschwand zuletzt durch die Soffiten, und beide, der Sänger und sein Schatten, d. h. die Cadenz, lösten sich zuletzt in Nebeldüfte auf.

Das Haus aber erfaßte starres Entsetzen, was nicht erdrückt wurde entfloh wie von Furien gepeitscht, die Musici wurden von einem Starrkrampf befallen, und der alte Maestro auf einem Contrebasse ohnmächtig nach Hause getragen.

Wir vermachen der Nachwelt diese Cadenz als ein warnendes Beispiel:



Paris. (Privatcorresp.) Eine reiche Wittwe, Mad. Chabouillé-Saint-Phal, eine ausgezeichnete Clavierspielerin und frühere Clavierlehrerin aus Neigung, giebt seit einer Reihe von Jahren im Winter alle vierzehn Tage in ihrer Wohnung Matinéen, zu denen man — einmal vorgestellt — stets eingeladen ist. Es ist der einzige Cirkel der Art in Paris, wo während der Musik nicht gesprochen werden darf, und wo in Gegenwart der ersten Künstler und Dilettanten Beethoven, Mozart, Haydn, Hummel u. s. w. gehört wird. Neulich spielte sie mit Alard und Chevillard ein Trio für Pfte., Viol. u. Vcll. (Mscpt.) von M. C. Eberwein in Dresden, was mit vielem Beifall aufgenommen wurde, so wie überhaupt die Compositionen desselben hier viele Freunde finden. Onslow, der zugegen war, war ganz begeistert, fragte nach dem Namen des Verfassers u. s. w., desgl. die Ausführen-

den Alard und Chevillard. Die zweite Nummer war ein Quartett von Beethoven, zuletzt ein Quintett von Onslow. — Le val d'Andorre (m'endort, wie man es oft nennen hört) habe ich drei Mal gehört; — einige hübsche Nummern — hält sich aber nur durch das Süjet des Stücks, was indeß auch viel zu lang ist. Le Caid von Thomas ist artige Musik, aber connu, connu; Alles schon dagewesen, hält sich nur durch eine neue, fertige, dünnstimmige Sängerin Vanné-Ugalde. — Es giebt jetzt wieder Concerte, die ziemlich besucht sind, weil die Preise 3, 4, 5 Fr. die Leute nicht so in die Flucht schlagen. W.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. **Tichatscheck** gastirt in Frankfurt a.M.

Rudolph Willmers hat in Olmütz zwei Concerte mit glänzendem Erfolg gegeben.

Der Violinist **Bazzini** giebt in Bordeaux mit vielem Beifall Concerte.

Der Harfenist **Godefroid** hat in Straßburg concertirt und ungemein gefallen.

Franz Liszt hat in Altenburg mit dem Posaunist **Nabich** ein Concert gegeben.

Musikfeste, Aufführungen. Am 18ten März war die zweite Aufführung des Männergesangvereins in **Wien**. Es wurden u. A. vorgetragen: „Rastlose Liebe" von Spohr, und „Mondenschein" von Franz Schubert.

„Paulus" von Mendelssohn kam am 4ten April in **Stuttgart** zur Aufführung.

Am Charfreitag wurde in der Garnisonkirche zu **Cassel** „des Heilands letzte Stunden" von Spohr aufgeführt.

Vermischtes.

Die „deutsche Operngesellschaft" in **Amsterdam** unter Director Röder hat ihre Saison mit dem „Nachtlager von Granada" eröffnet.

Die Stelle des abgegangenen Musikdirector August Röckel in Dresden ist dem Concertmeister **Franz Schubert** provisorisch übertragen worden.

Ein Tenorist in **Madrid** ist von der Königin Isabella zum Kammerherrn erhoben worden.

Carl Gollmick hat wieder eine neue komische Oper aus dem Französischen übersetzt, betitelt: Le Caid (der Cadi) von A. Thomas, die in Algier spielt, und nächstens bei Schott in Mainz erscheinen wird.

Das Süjet des „Thals von Andorre" ist folgendes: Ein junges Mädchen entwendet eine Summe, um ihren Geliebten, ohne dessen Wissen, von der Rekrutenaushebung zu befreien. Sie benutzt hierzu die Abwesenheit ihrer Herrin, welche ihr jene Summe anvertraut hat. Das junge Mädchen will das Geld von ihrem Aussteuergute noch vor der Rückkehr ihrer Gebieterin heimlich wiederersetzen, das ihr Pflegevater von einer Forderung, die er an einen Bekannten hat, ihr verheißen und aus der nahen Stadt zu holen im Begriff ist. Der von dem Herzen gebotene, rasche, unüberlegte Schritt wird unglücklicher Weise ruchbar, als der alte Hirt, eben jener Pflegevater, unverrichteter Sache fast zu gleicher Zeit mit der Herrin, die eben von jenem Gelde ihre Pacht bezahlen soll, heimkehrt. Nun ist Mairöschen eine Verbrecherin, eine Entehrte, Flüchtige. Die Alten aus dem Thale versammeln sich zum Gerichte; Alles ist gespannt, bestürzt, selbst der Sergeant, der die Rekruten ausgehoben und das Lösegeld empfangen hat, nimmt Partei für das arme, bis dahin schuldlose Kind. Aber in dem nämlichen Augenblicke, wo die Richter die Klägerin zur Bestätigung der Anklage fordern, nimmt dieselbe sie plötzlich zurück: es hat sich ergeben, daß sie die Mutter der Angeklagten ist, und indem sie sich durch die aufklärende Dazwischenkunft des alten Hirten zunächst der Tochter als solche bekannt, löst sich auf überraschende Weise der Knoten; die Mutter kann nicht Klägerin der Tochter, diese nicht Richterin über jene sein. Die Liebenden verbinden sich, wie ein anderes in das ländliche Gemälde ganz artig hineingebrachtes Pärchen, das des Fischereipächters und einer reichen Erbin. So freiet dort im Thale, wie der Sergeant ausruft, alle Welt, „und das ist, was mir auf Ehre sehr gefällt!" In dem Bericht, welchem wir schon vorige Woche eine Mittheilung entnahmen, heißt es u. A. noch: In der harmonischen Färbung verbreitet die plagalische Cadenzirung nach dem Mollgeschlechte ein trübes Licht, ein nicht selten ganz ungeeignetes Wehe, das die Musik monoton macht. Ein weiterer Nachtheil ist, daß die Ensembles, statt im feurigen Allegro, im matten Andante geschrieben sind. Weniges ist in dieser langen und zu langen Oper, was unseren innigen Antheil errungen hat, obschon wir mit Wärme an sie gegangen sind. (Fl. G.)

Druckfehler. In der Recension der Vischer'schen Aesthetik (Nr. 30) ist zu verbessern: S. 167. Sp. 2, Z. 8 l. Leihen st. Lachen. Ebend. Z. 10 v. u. l. idealisirenden st. identifirenden.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.
Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 35. Den 30. April 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Beiträge zur Kunstwissenschaft. *)

Von Dr. O. Lindner.

IV.

Der Tanz.

Während namentlich die Gelehrten, die häufig von dem Wesen der Sache, die sie jahrelang in allen Einzelnheiten zu verfolgen bemüht zu sein glaubten, nicht die geringste Anschauung haben, pathetisch auf die Stellen alter Schriftsteller verweisen, in denen die mimische Darstellung selbst ganze Tragödien zu deutlichster Darstellung gebracht habe, während sie die Leistungen der modernen Tanzkunst mit einem stummen Achselzucken verwerfen, und sich ihnen die geistlichen Eiferer und gewisse Aesthetiker schmähend und verwerfend anschließen, tanzt die Jugend in lachender Unbefangenheit, springt der freudig bewegte Mensch in rhythmischer Bewegung und füllen sich die Theater von Begeisterten bei der Aufführung großer Ballete. So muß es denn doch seine Gründe haben, daß der Tanz unsterblich ist, daß er unter allen Völkern aller Zeiten eine bedeutende Rolle spielt, im geselligen wie im künstlerischen Zusammensein. Die Praxis ist fortgegangen, so wenig die Theoretiker aller Art davon wissen wollten. Sie wollten aber nichts davon wissen, weil sie die gebildetsten, gewissermaßen durchgeistigsten Menschen ihrer Zeit zu sein meinten und waren. Der christliche Idealismus, der so lange seine abstracte Vergeistigung der menschlichen Natur durchzusetzen suchte, dominirte vor allem die, welchen entweder das Heil der Herzen oder der Köpfe besonders angelegen war. Seelenhirten wie Lehrer, die Männer der Kirche wie der Wissenschaft standen auf dem gemeinsamen Boden des von der Natur abgetrennten Geistes, und alle Bewegung der sinnlichen Natur, die nicht, man möchte sagen ascetischen Zweck oder einseitige Moral recht nackt und trocken herausstellte, wurde entweder verdammt oder unbeachtet als werthlos verworfen. Natürlich gilt dies nur von dem allgemeinen Charakter der in den höchsten Kreisen herrschenden Ansichten. Einzelne Stimmen drangen da nicht hindurch und vertraten ein Entgegengesetztes auch mehr instinktmäßig als klar bewußt. Doch lassen wir das Alles bei Seite und versuchen wir lieber die Sache an sich unbefangen ins Auge zu fassen.

Die Kunst stellt dar, sie stellt dar nicht überirdische Dinge, sondern eben das ganze Leben in seinen verschiedensten Aeußerungen. Eine Seite der künstlerischen Darstellung ist die durch Bewegung, und der bewegte (sich bewegende) Mensch giebt in seinen Bewegungen eine Darstellung der Welt, so weit sie in der Bewegung selbst enthalten ist. Verfolgen wir nun die sich bewegende Welt in den Aeußerungen dieser ihrer Bewegung, so treten uns zunächst zwei entgegengesetzte elementarische (Grund-) Bewegungen entgegen, die der Kreislinie und die der geraden Linie. Die kreisende Bewegung ist die Urbewegung alles

*) Fortsetzung von Band XXVIII, Nr. 32. D. Red.

Entstehenden. In ihr bewegt sich der Weltkörper in mehrfacher Weise, in ihr äußert sich der Magnetismus, das sich mit dem Sauerstoff des Wassers verbindende Kalium sanft in flammenden Kreisen auf der Oberfläche desselben. In der geraden Linie äußert sich die Schwerkraft und relativ Wärme und Licht. Aber die genaueste Beziehung besteht zwischen beiden Gegensätzen, denn der gerade Strahl ergiebt sich bei genauerer Betrachtung als Radius. Dem einem Lichtpunkte entströmen gleichmäßige Strahlen, die fallenden Körper streben unmittelbar demselben Mittelpunkte zu. Auf diesen Grundrichtungen treten in der weiteren Gestaltung des Naturlebens zunächst die Wellenlinien ein. Die ganze um den bestimmten Weltkörper kreisende Dunstkugel wirkt in ihrer sinnlichen (sichtbaren) Thätigkeit in dieser Form. Das wogende Meer, die Sandwellen der Wüste, die gebeugten Aehren des Feldes, die schmiegenden Kronen der Bäume, die am Horizont aufsteigenden Wolken beschreiben alle in verschiedener Weise gebogene Linien. (Wir erinnern zugleich an den Kreislauf des Oceans und die Kreisbewegungen der Luftströmungen.)

Die freie Bewegung der höheren selbstständigen Organismen tritt zunächst auf als die völlige Freiheit der zusammengesetzten Bewegung. Hier aber läßt sich die formelle Betrachtung nicht mehr von dem Wesensausdruck derselben trennen, und wir müssen das Wesen des Sichbewegenden näher in's Auge fassen. Wenn wir in der Weltkörperbewegung, in der Bewegung desselben um sich selbst den Ausdruck seiner Selbstständigkeit, seiner Besonderung aus dem Allgemeinen erkennen, ist die kreisende Schwingung um eine Sonne zugleich der Ausdruck seiner Theilnahme am All. Die Lichtbewegung ist die selbstständige Art, wie der einzelne Weltkörper sich dem All zum Bewußtsein bringt, während die Schwere das Zusammenfassen seiner Besonderheiten charakterisirt. Die Bewegungen, welche die Atmosphäre hervorruft, sind ein größeres oder geringeres Erregtwerden, welches meist die Tendenz der Schwere aufzuheben sucht (der Sturm schleudert die Wogen zum Himmel), oder das Abwärtsgebeugtwerden, entgegen dem Streben zur Sonne. (Die im Winde bewegte Pflanze.) Die Bewegung des thierischen Organismus dagegen trägt wesentlich den Stempel der Selbstbestimmung, und gewinnt einen viel bedeutungsvolleren Sinn dadurch, daß in ihr der mehr oder minder klare Ausdruck bewußter, ja selbstbewußter Natur erkannt wird. Als Ganzes verwirklicht finden wir dies im Menschen, und können daher füglich die steigende Entwicklungsreihe der bewegten thierischen Organismen, deren besondere Betrachtung uns zu weit führen würde, übergehen.

Die Grundbewegung des menschlichen Körpers ist der Schritt. Der Mensch schreitet aus, d. h. der Boden, dem er entsprossen, ist nur der fortwährend abgestoßene Stützpunkt seiner freien Selbstbestimmung. Der Tag, an welchem das Kind zum ersten Mal frei geht, ist die erste natürliche Grundlage seiner Befreiung von fremden ihm aufgedrungenen Bestimmungen. Der Verzweifelnde sucht neues Leben indem er geht so weit ihn seine Füße tragen. Das Gehen des Menschen ist der allgemeinste sinnliche Ausdruck seiner Haltung, d. h. der Art und Weise, wie er sich selbst trägt (hält). Der bestimmtere unmittelbare Ausdruck, wie der Mensch in der Welt sich erhält, zuschaffend und abwehrend, ist die curvenartige Bewegung der Arme und Hände. Der Ausdruck der inneren Stimmung (der innersten Lebensströmung) aber spiegelt sich am klarsten in den bewegten Zügen des Gesichts, und nur das Zusammenfassen all' dieser einzelnen Momente giebt den ganzen Menschen zugleich in seiner persönlichen Bestimmtheit wieder.

Wenn dies die Grundzüge des ganzen Naturlebens in seiner Bewegtheit sind, so kommt es nun nur noch darauf an, die Art und Weise ihres künstlerischen Ausdruckes zu bestimmen. Der Unterschied ist nur der, daß die Kunst rein und in sich abgeschlossen giebt, was das unmittelbare Leben oft getrübt und in augenblicklich vorübergehenden mit Anderen in Verbindung stehenden (wie man oft falsch sagt: zufälligen) Erscheinungen zeigt. Zunächst wird darnach die Darstellung der elementarischen Natur hinauf bis zum Menschen die Aufgabe einer mechanischen Kunst sein. Bewegtes Wasser, Kommen und Schwinden des Lichtes ꝛc., wie wir dies in abgesonderten selbstständigen Vorstellungen dargestellt finden, wie es mit der Scenerie der dramatischen Kunst verknüpft ist, ohne auch nur die Hälfte der Entwicklung bis jetzt erreicht zu haben, welche dem Wesen der Sache nach fortschreitender Ausbildung vorbehalten ist. Sodann Darstellung der allgemeinen in dieser Allgemeinheit andauernden Stimmung (Haltung) des Menschen. Hier ist die Stelle, wo der Ausdruck der unmittelbarsten sinnlichen Bewegtheit bis zum ernstesten religiösen Schauer, der Tanz eintritt. Endlich die Darstellung des Menschen, wie er als dieser bestimmte lebt, als dramatische Kunst, die wir mit dem Ausdruck Mimik bezeichnen können.

Es ist nicht unser Zweck, hier nach Aufstellung allgemeiner Gesichtspunkte auf das Besondere einzugehen. Nur auf die beiden Seiten müssen wir noch hinweisen, zu denen diese Richtung der Kunst in nächster Beziehung steht. Jede Bewegung hat ein endliches Ziel in einem bestimmten Ruhepunkt. Die in

sich bewegte Masse gestaltet sich zu fester Kugelform, der krystallisirende Strom nimmt regelmäßige beständige Form an, der bewegte Organismus kommt zur Ruhe im bestimmten Ausdruck einer fixirten Stimmung. So tritt nothwendiger Weise in der Bewegung selbst ein Punkt der Ruhe ein. Der künstlerische Ausdruck hierfür ist beim Tanz die architektonische, bei der Mimik die eigentlich plastische Gestalt und Gruppe.

Andrerseits ist die Bewegung eine bestimmte rhythmische, die sich am schärfsten beim eigentlichen Tanz herausstellt. Die größere Unbestimmtheit der allgemeinen Naturbewegung, das stetige Uebergehen der mimischen Bewegung stehen gleich weit davon entfernt. Diese rhythmische Bewegung ist der Tact, sinnlich hervortretend am empfindlichsten im rhythmischen Getön. Daher die Verbindung der Tanzkunst mit der Musik. Abgesehen aber davon, daß bei dem Zutreten des musikalischen Tones das künstlerische Moment obwalten möchte den oft unangenehmen Naturton der Tanzenden (das Scharren der Füße) unhörbar zu machen, die praktische Sorge für das Festhalten des Tactes sich geltend macht, — ist die Tanzkunst an sich, und namentlich die Mimik, durchaus nicht nothwendig mit Musik verbunden. Eine vollendete mimische Darstellung müßte ganz ohne Musik stattfinden. Das anderweitige Ineinandergreifen dieser Künste, wie das Hinzutreten neuer, und die daraus hervorgehenden Kunstformen sind etwas hiervon durchaus zu Trennendes.

Aus Frankfurt a. M.

Oper und Concert.

Ein Rückblick auf den Status unserer Oper seit dem 1sten Novbr. v. J., als den Beginn einer neuen Aera für die hiesige Bühne, dürfte für unsere Leser nicht ohne Interesse sein.

Neue Opern und Liederspiele: Das Käthchen von Heilbronn von Fr. Meck *) und Lux. Gibby, aus dem Franz. von Gollmick, Musik von Clapisson. Die Matrosen von Friedrich v. Flotow. Hunderttausend Thaler, und: Wer ißt mit (beides Possen mit Gesang). Shakespeare's Sommernachtstraum, wird hier der Mendelssohn'schen Musik wegen zu den Opern gezählt.

Neu einstudirt wurden: Wasserträger, Diebische Elster, Adlers Horst, Don Juan mit Recitativen, Dorfbarbier, Lucia von Lammermoore, Die beiden Nachtwandler (Posse mit Gesang), Othello, Die weiße Frau, und Cortez.

Neu engagirt wurden: Die HH. Clement (Bariton), Leser (Baß), Meinhold (Tenor Buffo), und Mad. Lutz (Altistin und Soubrette).

Als Gäste traten auf: Die Damen Marpurg, Jacques, Hoffmann, Rummel, Pirscher, Stern, Wiedemann, und Hr. Tichatscheck.

Dieser Rückblick zeigt uns jedenfalls, daß alles Mögliche aufgeboten wurde, um unser Publikum mit den in dies. Bl. bereits erwähnten Mißverhältnissen zu versöhnen. Von den obgenannten Gästen hebe ich die Gastspiele der Mad. Hoffmann und des Hrn. Stighelli besonders hervor, weil beide einen größeren Cyklus gaben, welcher mit den Rollen der Desdemona und des Othello endete. Mad. Hoffmann, die Gattin des Directors vom Prager Stadttheater, ist eine Bravour-Sängerin von gediegener Schule, und dabei eine höchst noble Erscheinung. Doch gehört sie zu den Talenten, die sich nicht immer gleich bleiben, weshalb sie ein Mal Furore machte, das andre Mal kalt ließ. Auch ist ihre Intonation nicht immer rein. Amine und Desdemona waren indeß ihre glänzendsten Partien, worin sie nicht allein vortreffliche Momente hatte, sondern auch die meiste Einheit zeigte. Wenn Mad. Hoffmann unser Interesse auch nicht gerade steigerte, so nahm sie doch die volle Anerkennung mit, die ihren hervorstechenden Gaben gebührt. In demselben Falle befand sich auch Hr. Stighelli, welcher ein ausgezeichneter Liedersänger ist, und sich als solcher auch in der Oper Geltung verschafft hat. Den Ansprüchen aber an ächt dramatischen Vortrag, an ein spannendes, ergreifendes Spiel, das, sich selbst unbewußt, große Effecte hervorbringt, solchen Ansprüchen konnte Hr. Stighelli nicht entsprechen. Jedes Talent hat sein Terrain, worin es allein im Stande ist, seine Aufgabe zu lösen. Tichatscheck's Terrain dagegen ist das dramatische, worin ihn schwerlich ein anderer deutscher Sänger überragen wird. Er befindet sich gegenwärtig noch hier, steigert mit jeder Partie unsern Beifall und macht immer volle Häuser. Es giebt Künstler, über deren Werth das allgemeine Urtheil abgeschlossen hat. Unter diesen wenigen steht Tichatscheck oben an. Es ist daher genug, von ihm zu sagen, daß er kam, sang und siegte. Er gab bis jetzt folgende Partien: Eleazar (wiederholt), Robert, Raoul (wiederholt), Georg Brown, Masaniello (wiederholt), Hüon, Cortez (wiederholt), und Stradella, wobei unsere Anschütz als Recha, Valentine, weiße Frau, Amazili und Leonore den Lorbeer mit ihm theilte. Mit dem Abgange Tichatscheck's wird der ausgetretene Strom unserer

*) Gestorben im Januar d. J.

Oper in sein Bett zurückkehren, und hoffentlich wird dann unser Personal ohne Lücke, unser Repertoir geregelt sein, da Mad. Behrend-Brand endlich wieder activ geworden ist, und Frl. Wiedemann als Soubrette wohl einschlagen wird. Sie sang wenigstens den Pagen Urban, und einige Prinzessinnen (letztere zur Aushülfe) mit Beifall. Durch den Abgang unseres Bassisten Conradi wird keine Störung entstehen, da Dettmer aus Dresden seine Stelle ersetzen wird.

Schindelmeißer scheint sich trotz seiner kritischen Stellung zu halten. Guhr hatte leichter seinen Scepter schwingen, denn er durfte als Mitdirector manchen Knoten zerhauen. Die Achtung vor seinem Genie wurde nicht selten von der Furcht für die eigene Existenz aufrecht erhalten. Schindelmeißer dagegen ist selbst abhängig, und kann nicht niederschmettern wenn man ihm opponirt. Er kann sich allein durch seine persönlichen Eigenschaften, und durch Anwendung einiger Diplomatie durchwinden. Doch steht zu erwarten, daß, da er in so kritischen Perioden nicht von seiner Bahn gewichen ist, er auf geebnetem Pfade desto fester stehen werde. Es ist daher hohe Zeit, daß wir jetzt ein stabiles und in allen Theilen mit sich selbst vertrautes Personal besitzen werden. In den gepanzerten Opern, die uns durch Tichatscheck vorgeführt wurden, bewies Schindelmeißer in der That, daß er Beruf zum Dirigenten hat, denn er wird nicht allein durch ein geistiges Princip geleitet, sondern er trifft in Bezug auf Tempo den Nagel auf den Kopf, hält sein Doppelreich gut zusammen, und versteht einem drohenden Imbroglio mit Geistesgegenwart schnell zu begegnen. Nimmt er daher Manches zu leicht, laufen nicht alle Rädchen der großen Maschine so exact als sie sollten, so liegt das mehr in den Verhältnissen des Instituts selbst, das sich in Operndarstellungen oft überstürzen muß, um nur ehrlich durchzukommen. In jedem Falle verdient Hr. Sch. die volle Achtung, die dem schaffenden Talent, den Kenntnissen und dem Weiterstreben gebührt.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

C. Reinecke, Op. 17. Kleine Phantasiestücke. Whistling. 25 Ngr.

A. Bergt, Op. 7. Fünf Charakterstücke. Hofmeister. 2 Hefte, à 15 Ngr.

G. Flügel, Op. 24. Neue Nachtfalter. Hofmeister. 2 Hefte à $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Werden besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 36.** Den 3. Mai 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{2}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Programm
des Tonkünstler-Vereins zu Magdeburg.

Bei der immer mehr zur Geltung kommenden Erkenntniß, daß die Kunst einen bedeutenderen Culturzweck zu erreichen hat, als dem Zeitvertreibe zu dienen, und daß in den Kunstbestrebungen unserer Zeit die Tonkunst vorzüglich berufen ist, die weitgreifendste Wirksamkeit auszuüben, wird es zum Bedürfniß, diejenigen, welchen die Pflege dieser Kunst als Lebensberuf anvertraut ist, durch Vereinigung mit Kunstfreunden vermittelst Rede und musikalischer Ausübung für ihre Stellung immer mehr zu erwärmen, und der hier und da sinkenden Bedeutung des Tonkünstlers zu wohlthätigerem Einfluß und segensreicherer Wirksamkeit zu verhelfen.

Die Wirksamkeit des Vereins wird sich zunächst auf den Kreis seiner Mitglieder beschränken müssen, und es ist dies auch die wichtigere Seite überhaupt; die Künstler sollen sich gegenseitig fördern, sie sind es vorzugsweise, welche die Kunst erniedrigen oder heben, nicht das Publikum. Wir werden in diesem Sinne a) Besprechungen, b) Musik-Aufführungen im Kreise des Vereins veranstalten.

Die Besprechungen werden ihren Stoff in Vorträgen aus der Musikgeschichte, der Aesthetik und in Biographieen einzelner Künstler finden, und theils aus Kritiken von Musikstücken, theils aus Debatten über Fragen, welche gewichtigerer Art für den Verein oder den Stand der Musiker überhaupt sind, bestehen. In denselben wird weniger eine bloße Geselligkeit, als vielmehr die bestimmte unausgesetzte Richtung auf das musikalische Interesse angestrebt.

Bei den Musik-Aufführungen wird die Wahl der vorzuführenden Werke durch historisches und ästhetisches Interesse bedingt. Wir rechnen demnach hierhin Alles, was sich einen besonderen Rang der Anerkennung in älterer oder neuerer Zeit erworben hat und die executiven Kräfte des Vereins nicht übersteigt; das seltner Gehörte dieser Art mit Repetitionen; Orchester-Werke von Bedeutung in erlangbarem Arrangement; Werke von kunstgeschichtlichem Werthe, neuere Producte und Manuscripte, die Interesse erregen.

Außerdem beabsichtigt der Verein großartige und selten gehörte Werke durch Vereinigung mit anderen Kunst-Instituten von Zeit zu Zeit zu öffentlicher Aufführung zu bringen.

Obgleich nun unser Verein eine zum Theil wesentlich abweichende Einrichtung von dem Leipziger Verein hat, so wissen wir uns doch mit demselben gleichgesinnt, und da die Gemeinsamkeit des Wirkens und Strebens unter den Vereinen der Kunst dienlicher werden kann, so hoffen wir durch Verbindung mit dem Leipziger Central-Verein unserem vorgesteckten Ziele näher zu kommen.

Magdeburg, den 15ten April 1849.

Der Vorstand des Tonkünstler-Vereins:
J. Mühling, C. Wendt, F. C. Schefter.

Bücher.

Theodor Hagen, Musikalische Novellen. — **Leipzig, W. Jurany, 1848.**

Nicht eigentlich musikalischen Darstellungen im engeren Sinne begegnen wir; diese bilden wenigstens den kleinsten Theil; es ist die Stellung des Künstlers zu Welt und Leben im Allgemeinen, es ist der Zusammenhang zwischen Kunst, Künstler und Gesellschaft, den der Verf. an gewissen musikalischen Richtungen und Typen unserer Zeit darzuthun sich bemüht. Ueber die Aufgabe, welche er sich stellt, heißt es in der Vorrede:

„Wenn es wahr ist, daß sich die Wissenschaft mehr und mehr mit dem Leben vermitteln muß, soll sie die Rechte des Lebendigen in Anspruch nehmen, so möchte es um so geeigneter sein, aus dem Born des letzteren herauszuschöpfen, um die hohe Bedeutung, den wohlthuenden Einfluß der Wissenschaft in's hellste Licht zu setzen. Wie bekannt, ist diese Idee in dem geistigen Entwicklungsproceß der Deutschen augenblicklich stark ausgesprochen, sogar tritt sie uns in der musikalischen Wissenschaft durch einzelne Richtungen in theilweise imponirender Art entgegen. In Bezug auf letztere Thatsache muß es nun um so auffallender erscheinen, daß gerade diejenige Form, welche am geeignetsten ist, obige Idee zur Anschauung und zur Geltung zu bringen, in den letzteren Jahren am meisten vernachlässigt wurde. Ich meine die Roman- und Novellenform. Es ist wenig dafür gethan worden, und zwar aus verschiedenen Gründen. Einerseits haben die Versuche, welche darin gemacht wurden, nicht eindringlich genug die Nothwendigkeit dieser Form dargethan, andererseits war bisher unter den Fachmusikern die Ansicht vorherrschend, dergleichen Schriften hätten keinen für die Musik praktischen Nutzen, hauptsächlich aber erkannte man nicht den innigen Zusammenhang zwischen Kunst, Künstler und Gesellschaft. Man wußte nicht, daß die Gesellschaft den Künstler, der Künstler die Kunst macht, daß die praktische Ausführung dieser Idee den allein richtigen Weg angiebt, zum Verständniß alles Dessen zu gelangen, was die Zeit in musikalischer Hinsicht darbietet."

Eine kurze Angabe des Inhalts wird den Leser näher mit dem in diesem Sinne Gebotenen bekannt machen. Die Schrift enthält fünf Erzählungen: I. Karoline Reichmann. II. Der Dorfmusikant. III. Die Oper auf dem Kirchhofe. IV. Aus der Pariser Gesellschaft. V. Schreckliche Folgen. Nr. 1 behandelt die Schicksale einer Primadonna, in welche zugleich die mehrerer Künstler und Künstlerinnen verwebt sind. Die Zustände des Theaters, welche der Verf. aus eigener Anschauung so genau kennt, der Zwiespalt des künstlerischen mit dem äußeren Leben, das stete Fluthen und Wogen entgegengesetzter Leidenschaften ist gezeichnet. Die Erzählung ist eine der interessantesten und gelungensten des Buches, mit der nachfolgenden noch am meisten speciell musikalisch, und enthält auch im Einzelnen treffliche Bemerkungen. In Nr. 2 begegnen wir schon in „Civilisation und Musik" ausgesprochenen Ansichten. Es wird der Gegensatz eines Tonkünstlers gezeichnet, der in der großen Welt sich bewegend, die ursprüngliche Kraft und Gesundheit seines Gefühles einbüßt, und damit alle Productivität verliert, und eines Dorfmusikanten, welcher in den beschränktesten Verhältnissen dieses höchste Gut des Künstlers rein bewahrte, und darum ein Glück besaß, was Jenem längst verloren gegangen war. Nr. 3 ist ein wunderliches Nachtstück, mit welchem ich mich am wenigsten befreunden konnte. Der Verfasser bemerkt am Schlusse:

„In einem Zeitraum von einem Jahre hatte man die Hauptmitglieder der Oper in Folge einer durch übermäßigen Genuß des Landweines erzeugten Schwindsucht auf den Kirchhof hinaustragen sehen. Die Leute hatten eine Art Colonie gebildet, in welcher eine anfangs veredelte, später aber entartete Sinnlichkeit zur Lebensaufgabe gemacht worden war. Die durch die theatralische Wirksamkeit bedingte Aufregung war hinzugetreten, um nach und nach ein Zurückführen in die naturgemäßen Grenzen unmöglich zu machen."

In Nr. 4, der ausgedehntesten Erzählung, wird eine ursprünglich begabte Natur geschildert, die mit der modernen Gesellschaft in zu nahe Berührung tritt, und darum untergeht. „Aus den hoffnungsvollen Söhnen werden heut zu Tage immer Taugenichtse" schließt der Verf. diese Schilderungen, damit ein Verdammungsurtheil gegen die moderne Gesellschaft aussprechend. Auch hier sind die Schicksale anderer künstlerischer Persönlichkeiten eingewebt, eines Pianisten, „der den fashionablen Damen während des Unterrichts vorschläft, oder geschieht dies nicht, sich in eleganten Phrasen über die neueste Oper, das neueste Ballet, die neueste Sängerin ausläßt." Grundgedanke ist auch hier, daß die moderne Gesellschaft das Gedeihen einer wahrhaft musikalischen Natur nicht zuläßt. Nr. 5 endlich bringt, für den welcher das Leben kennt und viele Opfer fallen sah, einen sehr beachtenswerthen Gegenstand in Anregung, dem auch Fr. Rochlitz (Auswahl des Besten &c., 6ter Band) eine Erzählung widmete: die insbesondere bei dem Künstler früh erwachende Sinnlichkeit, und die Folgen mangelnder Befriedigung, Wahnsinn und Tod. Das Mittel freilich, welches der Verf. vorschlägt, wird Mancher um so frivoler finden, als derselbe versäumt hat, seinen Gegenstand tiefer zu erfassen, und mit Umgehung dieses letzten Mittels lieber Vorschläge zur Beseitigung des Uebels im Keime zu geben. Die Eigenthümlich-

keit des Hrn. Vfs., so wie die Grundansichten desselben sind den Lesern dies. Bl. bekannt; das jetzt gegebene Referat wird Beides ihnen auf's Neue zur Anschauung gebracht haben. Dieselben Eigenschaften, welche schon in „Civilisation und Musik" bemerkenswerth waren, begegnen uns auch hier, wie denn überhaupt manche der dort ausgesprochenen Ideen hier in anderer Ausführung wiederkehren, nur daß der Verf. durch eine in den letzten Jahren gewonnene nähere Bekanntschaft mit Deutschland sich wesentlich ergänzt und erfüllt hat. Schon früher erkannten wir als die bemerkenswertheste Eigenschaft eine feine Beobachtungsgabe; Hr. H. hat seine Ideen durch die Welt und das Leben gewonnen; Reisen und ein bewegteres Leben unterstützten ihn hierin; Innerlichkeit, deutsche, ist nur in geringem Grade vorhanden. So sind auch die vorliegenden Novellen nicht als poetische Erzeugnisse im strengeren Sinn zu betrachten; sie sind Resultate der Beobachtung und des Raisonnements, interessant durch den Reichthum der Beobachtung, nicht durch das eigentlich künstlerische Element. Der Verf. hat die verderblichen Einwirkungen der modernen Gesellschaft an sich selbst erfahren; er zeichnet sie, ohne sich überall befreien zu können, ohne immer die höhere Lösung und die Versöhnung zu suchen und zu finden. — Hr. H. hat in seinen bisherigen Bestrebungen vielfache Anerkennung, aber auch heftigen Widerspruch erfahren, so noch neulich durch C. Koßmaly in Bezug auf seine Schrift „Civilisation und Musik". Es ist hier nicht der Ort, ausführlicher auf die streitigen Punkte einzugehen; nur so viel sei bemerkt, daß die Polemik sich oftmals auf Mißverständnisse gründet, daß in ihrem Sinne Beide, Hr. H. und seine Gegner, Recht haben. Die Ursache der Differenzen dürfte zunächst in der überwiegend französischen Bildung und Richtung des Hrn. H., in dem Anlehnen desselben an moderne französische Theorien zu suchen sein. Er ist oftmals in den Principien schwach, er vermag dem nicht vollständig zu genügen, welcher mit den Forderungen deutscher Wissenschaft hinzutritt; unbestimmter und willkührlicher Gebrauch von Worten, mit denen wir einen anderen Sinn verbinden, giebt Veranlassung zu Mißverständnissen; Vieles endlich erscheint, ganz im Charakter französischer Theorie, obschon unmittelbar für das praktische Leben bestimmt, phantastisch, unausführbar. Vermag der Leser über das Gegebene hinauszugehen und selbst zu ergänzen, vermag er, was einen erschöpfenden Ausdruck bei dem Verf. nicht gefunden hat, in seiner Ganzheit und Wahrheit zu erfassen, so müssen ihm jedoch geistreiche Anregungen in Menge zugestanden, so müssen seine Grundanschauungen, bei allen Mängeln im Einzelnen, sehr fruchtbringende genannt werden.

Was die gewählte Form für die Behandlung künstlerischer Fragen betrifft, so stimme ich dem bei, was der Verf. in der oben citirten Stelle der Vorrede sagt; es werden zu wenig musikalische Novellen geschrieben, es wird zu selten der Versuch gemacht, der Tonkunst auch in dieser Weise nahe zu treten, und jeder derartige Versuch verdient daher Aufmunterung, verdient Verbreitung und Unterstützung, und ich würde schon in diesem Sinne die Schrift zur Kenntnißnahme sehr empfehlen, wenn sie es nicht auch des anregenden Inhaltes und der gewandten Behandlung wegen verdiente.

Fr. Br.

Aus Frankfurt a. M.

(Schluß.)

Concertmusik hatten wir so viele, daß, wollte die Kritik auf Alles eingehen, sie eine eigene Zeitung dafür gründen müßte. Es hatte den Anschein, als wolle man das drückende Gefühl der schlechten Zeit in Musikströmen ersäufen, und nicht selten sah man an einem Tage zwei, auch wohl drei verschiedene Concertzettel an den Straßenecken kleben. Der zahllosen Productionen der hiesigen sich noch stets mehrenden Liedervereine, wozu die ganze Mythologie ihre Namen hergeben muß, der militairischen Walzer Concerte, der Lyra unter dem Pianisten Conrad Baldenecker (eines neuen Instrumentalvereins mit Lustspiel!), des Liederzweigs unter dem Schullehrer Rau (aus Mitgliedern des Handwerksstandes bestehend), und der Johann Strauß'schen Concerte mit seiner Kapelle! ... alles dessen will ich nicht gedenken, obgleich Manches ohne Zweifel einer näheren Beleuchtung würdig wäre. Aber ich würde nicht fertig. Aus dem Grunde kann ich folgende Erscheinungen im Gebiete Enterpens auch nur in nuce berühren. Privat-Concerte gaben, vielseitig unterstützt, die liebenswürdige junge Pianistin Marie Marrder, unser Contrabassist Sachar, und Eduard Breuning, der mit seinem Piano-Cantante hier nur wenig Sympathien erweckt. Die hiesigen Pianisten sind gegen ihn, und — das ist genug. Die Geschwister-Trias Neruda spielten im Theater und Museum mit den besten Erfolgen. Der Geist der einer Künstlerwelt zu früh entrissenen Maria Milanollo scheint in Wilhelmine übergegangen zu sein. Dasselbe Feuer im Auge, derselbe Muthwille in fast instinctmäßiger Ausübung der schwierigsten Technik, dieselbe Naivität in der Größe des Genies. Wir wurden nur zu sehr an den Verlust erinnert, welcher Theresen ihres zweiten Ich's beraubte. Obgleich die Talente der Pianistin und des jungen Cellisten sehr beachtenswerth sind, so würden

sie doch mehr mit eigenem Lichte glänzen, stände ihnen diese kleine Nebenbuhlerin nicht zur Seite. Verdienten Beifall ärndtete eine Gesellschaft ungarischer Studenten in schwarzer Tracht und ungarischen Mützen mit weißen Reiherfedern, die zu einer europäischen Reise einen funfzehn-monatlichen Urlaub genommen, und schon gleich bei dem eidgenossischen Sängerfest in Bern großes Glück gemacht haben. Sie kehren von Paris zurück, um auf Umwegen Albions Küste zuzusteuern. — Das Museum beschloß für diese Saison seine zehn Sitzungen. In den beiden letzten hörten wir die Pastorale und die 8te von Beethoven (F-Dur), nebst den Ouvertüren zu Faniska und Uriel Acosta von Schindelmeißer. Als Zwischenvorträge sang Mad. Anschütz Lieder von Schubert, Schumann und Marschner; spielte Heinrich Wolff Variationen von Mayseder, und trugen Mitglieder des Cäcilienvereins Doppelchöre aus dem Oedipus vor. Besonders schöne Blumen in dem Kranze unserer Soiréen bildeten die Concerte des Cäcilienvereins. Das erste gab: das Magnificat von Bach (den berühmten Lobgesang der Maria, Luc. 1, V. 66—69), und Mendelssohn's herrliche Symphonie-Cantate; das zweite: die Passionsmusik von Bach, nach dem Evangelium Matthäus. In die Solopartien theilten sich Mitglieder des Cäcilienvereins und der Oper (Mad. Anschütz und Hr. Caspari), wobei die Schule Messer's vor der Gefahr schützte, den Dilettantismus neben die Kunst zu stellen. Den wahrscheinlichen Schlußstein dieser Saison machte die Schöpfung von Haydn, welche die Direction ihrem Orchester zum Benefice zugewendet hat. Orchester und Chor waren bedeutend verstärkt, und obgleich Tichatscheck den Uriel sang, so schöpfte doch wieder unsere Anschütz als Eva und Gabriel den Rahm des Applauses weg. — Jetzt sehen wir einem großen Concerte entgegen, worin Heinrich Dorn uns die neuesten seiner Compositionen vorführen wird.

C. G.

Kleine Zeitung.

Tonkünstler-Verein in Mageburg. An Beethoven's Sterbetag, den 26sten März, versammelte sich der hiesige Tonkünstler-Verein zu einer musikalischen Gedenkfeier des dahingeschiedenen Meisters. Nach einer poetischen Schilderung seiner Sterbestunde von Börnstein: „Des Sängers Tod, eine Vision am Grabe Beethoven's", die ansprechend vorgelesen wurde, trat mit wunderbarem Eindruck das c h a g ein, die Anfangstöne von Beethoven's C-Moll Trio für Streich-Instrumente, Op. 9, das den Versammelten als erste Klangfeier des Abends bis zum letzten verklingenden Hauch hin durch die bezugreiche Einleitung eine durchweg interessante Gabe wurde. Hr. Referendar C. Kretschmann führte die Violinpartie mit vieler Gediegenheit aus; Hr. S. Meyer hatte die Cellopartie übernommen, der Unterzeichnete die Bratsche. Beethoven's Lied: „Kennst du das Land", mit Innigkeit von Frl. Siebert gesungen, und das vierhändige charakteristische Allegro von Frz. Schubert: „Lebensstürme" Op. 114, von Frl. Gottschalk und Hrn. Musiklehrer H. Richter mit Sicherheit vorgetragen, bildeten die Folgenummern. Beethoven's frommer „Wachtelschlag", ebenfalls von Frl. Siebert gesungen, führte zu zwei Fugen nebst Präludien aus Bach's temperirten Clavier, von Hrn. Musikdir. Ehrlich mit meisterhafter Klarheit vorgetragen. Jetzt wurde die Musik durch Vorlesung einer Skizze von Beethoven's Biographie unterbrochen (von Marx aus dem Universal-Lexikon), und den Schluß bildete des Gefeierten großes B-Dur Trio, Op. 97, von den HH. Musikdir. Rebling und Gebr. Meyer vorgetragen. — Nach Beendigung dieser Feier wurden die gedruckten Statuten des Vereins vertheilt und die nach denselben vorgeschriebene Beamten-Wahl vollzogen. Das Resultat derselben gab dem Hrn. Musikdir. Mühling das Amt des Vorsitzenden, Hr. Schefter wurde als Cassirer erwählt, und die Stellung eines Schriftführers wurde dem Unterzeichneten zu Theil. Der Verein versammelt sich alle vierzehn Tage und hat somit seine Wirksamkeit begonnen. Möge dieselbe eine kunstgesegnete sein und durch den Ernst ihrer Bestrebungen auch diejenigen noch zur Theilnahme heranziehen, welche jetzt durch irgend welche Sonder-Ansicht dem Vereine nicht freundlich gesinnt scheinen.

C. Wendt, Schriftführer.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. **Willmers** concertirt in Wien.

A. v. Kontski wird demnächst Berlin besuchen und dort Concerte geben.

Todesfälle. In Braunschweig starb Prof. **Griepenkerl** sen. Nähere Notizen fehlen uns zur Zeit.

Vermischtes.

Am 23sten dies. wurde „das Thal von Andorra" zum ersten Mal in **Leipzig** aufgeführt.

Unsere seit längerer Zeit sehr schweigsame Mitarbeiterin **Louise Otto** giebt jetzt eine Frauen-Zeitung heraus, von der die ersten Nummern bereits erschienen.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 37. Den 7. Mai 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Tonkunst des neunzehnten Jahrhunderts.

Noch wenig Monde und die erste Hälfte dieses Jahrhunderts liegt hinter uns! Was ist im Verlauf dieser kurzen Spanne Zeit geschehen! Wie riesenhaft schritt Bellona mit den bluttriefenden Sohlen und der hochschwingenden Fahne einher, Tod und Verderben den in träger Lethargie ruhenden Völkern zu bringen, damit sie sich ermannen, und gewahren sollten, daß der Mensch seine Kraft in Thaten bewähren müsse, um seine Bestimmung als Weltbürger zu erfüllen. Und die Menschheit erwachte wie zu einem neuen Leben, und wahrhaft Großartiges wurde von ihr ersonnen und ausgeführt! Wie sind unzählige Naturkräfte, seit Jahrtausenden in der Erde Schooß schlummernd, erweckt und dienstbar geworden, und welche Sonne der Aufklärung ist der Menschheit erschienen, die hier blendend fast die Sinne verwirrte, dort, wo schon früher ein Morgenroth angebrochen war, weithin erwärmend Segen verbreitete! Kein Jahrhundert vermag sich an Bedeutung mit der Gegenwart zu messen, und Jahrzehnte reichten hin, die Menschheit auf eine nie geahnete Höhe zu stellen, auf eine Höhe, die zu behaupten Götterkraft erfordert; denn schon ein denkbarer bloßer Stillstand wäre nun nicht mehr wie sonst ein Rückgang, sondern sicher der unvermeidliche Untergang.

Konnte die Tonkunst, die treue Gefährtin des Menschen in Freud und Leid, während dieser angedeuteten, alles erschütternden Bewegung die bleiben, welche genügte, die müssigen Stunden der Vorzeit zu vertändeln und zu verscheuchen? Nein, sie mußte sich der Zeit anschließen, und ein **Beethoven** war ausersehen, die Lieder anzustimmen, die einzig die angemessenen waren, und er sang die Todtenklage und die Auferstehung des größten Helden des Jahrhunderts, wie er die Hymne an die Freude erschallen ließ mit einer Begeisterung, die einzig der Gegenwart würdig ist. Kräftig ausgerüstete Jünger folgten seinem Beispiel und erkannten ihre Zeit. So war eine natürliche Folge, daß weder in dem Haus, noch in dem Dome, weder auf den Bretern, die die Welt bedeuten, noch auf der Orchestertribüne das dem Verjährten Nachgeahmte Beifall zu erringen vermochte, und nur das wahrhaft **Zeitgemäße** im hellen Glanze leuchtete. So sehen wir die Kunst sich an die Gegenwart schmiegen, und nur durch diese konnte sie sich zu der gestalten, die sie ist. Nimmer darf sie einen Vergleich mit der Vergangenheit scheuen! Blicke man hin, wohin man will, auf das einfache Lied oder den großartigen kirchlichen Lobgesang, auf die gigantische Symphonie, ja selbst auf den lebensfrischen Tanz, überall tritt sie bedeutend hervor. Nur eine beschränkte Auffassung wagt es, sie zurückzusetzen und zu verunglimpfen, nur ein mit sich Vergnügter und nach Vergangenheit Schmachtender will nicht gewahr werden, daß die Tonkunst gar nicht mehr vorhanden wäre, wenn sie nicht mit der Menschheit Schritt gehalten hätte. Immer ist die Kunst ein Abbild ihrer Zeit, und nur zugleich mit dieser darf sie beurtheilt werden. Wäre daher irgend eine Epoche in der Kul-

turgeschichte der Menschheit mit der unsrigen vergleichbar, so würde sich gewiß auch hinsichtlich der Kunst eine, wenn auch nur entfernte Verwandtschaft auffinden lassen. Hat die Tonkunst den Culminationspunkt ihrer Ausbildung jedoch erreicht? Hat ihn die Menschheit erreicht? — könnte man darauf erwidern, wenn nicht einst die Nachwelt diese Frage besser zu beantworten wüßte.

C. F. Becker.

Lieder und Gesänge.

Carl Reinecke, Op. 10. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Hamburg, Schuberth. Pr. ½ Thlr.

Hat der Componist der Lieder mit Glück bereits auf dem instrumentalen Gebiete gearbeitet, so finden wir ihn nicht minder erfolgreich im Liederfache einem schönen Ziele zusteuern. Dessen mehrstimmige Lieder (Op. 14, s. Band 29, Nr. 35) haben schon die Kritik günstig gestimmt. Muß nun dieselbe auch dem vorliegenden Hefte die gerechte Anerkennung zollen, so darf jedoch die Bemerkung nicht zurückgehalten werden, daß in jenen die schaffende Kraft gesteigerter erscheint. In diesen spricht sich mehr eine ruhige, sinnige und beschauliche, in sich selbst versenkte Träumerei aus, während dort objectivere Gestaltung, ein keckeres Herausgehen aus der stillheimlichen Selbstversunkenheit mehr Platz gewinnt, und somit ein Schritt nach vorwärts gethan ist. Das nordische Element ist es auch hier wieder, das uns in seiner einfachen Herzlichkeit fesselt. Nr. 1, 2, 4 dürften als die hervorstechendsten zu nennen sein. Das erste von diesen: „John Anderson" von Burns, bewegt sich in fest ausgeprägtem nordischen Geiste, der dem Grundtone des Gedichtes entspricht. Das zweite: „die gebrochene Blume", überaus innig, warm und von der sanftesten Wehmuth umflossen. Nr. 3. „An den Ring", gar lieblich und sinnig, deutscher Herzlichkeit entsprossen. „Aus dem Liebesfrühling" von Rückert (Nr. 3 der Sammlung) giebt zwar in seiner unruhigen Bewegung und dramatischen Belebtheit den dichterischen Ausdruck wieder, läßt aber das Eigenthümliche individueller Stimmung vermissen. Nr. 5. „Schöne Maiennacht" von Rückert, graziös und anmuthig, ruft uns den Geist ritterlicher Minne in der Weber'schen Euryanthe in einigen Tacten in's Gedächtniß zurück. Nr. 6. „Thränen" von Chamisso, wenn auch nicht durch den ganzen Ton hervorstechend zu nennen, doch in einzelnen Zügen gelungen, so die Tacte 4—7 des 2ten Syst. und die vier ersten Tacte des 3ten Syst., die in dem Aufstreben nach H-Dur charakteristisch sind.

Julius Rietz, Op. 27. Sieben Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 25 Ngr.

Wir begegnen in diesen Liedern Kunstgebilden, die von dem ächtesten Streben Zeugniß ablegen. Ueberall die liebevollste Hingebung, Versenkung in den Geist der Gedichte, Vollendung der Form, die bis in die kleinsten Details künstlerischen Aufputzes den fertigen Meister erkennen läßt. Die Auffassung sämmtlicher Lieder muß (mit Vorbehalt zweier) als höchst gelungen bezeichnet werden. Kann es nicht die Aufgabe der Kritik sein, ein erschöpfendes Referat über alle zu geben, so möge doch jedes einzelne Lied in einigen Zügen vorgeführt werden, womit aber dem Genusse desjenigen, der diese Lieder zur Hand nimmt, nicht vorgegriffen werden soll. Wähle Jeder nach seinem Sinne und dem Bedürfnisse des Herzens. Nr. 2. „Morgenwanderung" von Em. Geibel, Nr. 4. „Frühlingsliebe" von C. Keil, Nr. 6. „Im grünen Wald" von Wolfgang Müller, mögen zusammen erwähnt werden, da sie auf dem Grunde einer Naturanschauung ruhen und als Naturlieder mehr einen objectiven Charakter an sich tragen. Das erste von diesen spricht neben der Freudigkeit ein frommes Gefühl aus, das durch seine Lauterheit das Herz schwellend emporhebt. Vorzüglich schön sind die Tacte 5 u. 6 des 5ten Syst. nebst dem ganzen folgenden 1sten Syst. Seite 5 und dem Schluß des Ganzen. Nr. 4 zeichnet sich durch naive Innigkeit aus, die ungeschminkt der Sehnsucht freien Lauf läßt und kindlich unbefangen dem Triebe des Herzens folgt. Nr. 6 läßt jauchzenden Jubel vernehmen, seliges Schwelgen, das namentlich gegen den Schluß hin von hoher Wirkung ist. Nr. 1. „Du bist die Ruh" von Rückert; Nr. 5. „Was singt und sagt ihr mir" von Rückert; Nr. 7. „Liebesnähe" von F. Kugler, mögen als Liebeslieder beisammen stehen, im Charakter jedoch verschieden. Das erste davon ist äußerst zart behandelt, mit einem Anflug von sanfter Wehmuth. Das zweite scheint zu schwermüthig aufgefaßt; eine düstere Schwüle unglücklicher Liebe lagert über demselben, die meiner Ansicht nach nicht die Intention des Dichters ist, der mehr einen kindlich-naiven Ausdruck demselben verliehen hat. Abgesehen jedoch von der Art der Auffassung, ist es ganz vortrefflich als ein Gesang unglücklicher Liebe. Nr. 7 hat nicht genug individuelle Farbe als Composition dieses Gedichtes, das einen stärkeren Ausdruck der Sehnsucht erheischt; es wirkt nicht ergreifend genug. Noch bleibt Nr. 3. „Elfe" von Eichendorff, übrig,

das von allen wohl den Preis davonträgt. In geistreicher Gestaltung hat der Componist das Gedicht reproducirt und den duftigen Elfengeistcharakter in solcher Weise zur Anschauung gebracht, daß die Kritik des weiteren Reflectirens darüber sich begiebt.

Gustav Flügel, Op. 21. Zwölf Lieder und Gesänge für eine Singst. mit Bgl. des Pfte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1stes Heft, Pr. 20 Ngr.

Die Besprechung des 1sten Heftes von diesem Werke ist nicht durch die Schuld des Referenten verzögert worden; dies zur Entschuldigung dafür, daß sie erst jetzt erfolgt. Was im Allgemeinen von dem 2ten Hefte (s. Band 29, Nr. 25) gesagt worden, findet auch auf dieses 1ste Heft Anwendung, Fortschritt im Formellen, gesteigerter Inhalt gegen Früheres. Das Einzelne möge in kurzen Umrissen hier vorgeführt werden. Der Schwerpunkt der Flügel'schen Tonmuse wurzelt in der Darstellung der tiefsten Innigkeit, deutscher, gemüthreicher Romantik, jedoch in solcher Weise, daß das männliche Element als vorwaltend zu betrachten ist. Daher gelingen ihm auch vorzugsweise solche Lieder, die auf dem Grunde jener Innigkeit und gedankenvollen Schwärmerei ruhen. Unter diese Kategorie fallen in diesem Hefte Nr. 1. „Lohn der Liebe" von Alwin Schmidt, Nr. 4. „O nehmt mir meine Freude nicht" von demselb., und Nr. 6. „Die fernen Heimathshöhen" von Eichendorff, von denen Nr. 4 (As-Dur) das bedeutendste ist hinsichtlich des Ausdrucks in der Stärke der Empfindung, ein Lied, das sich tief in die Seele gleichsam einbeißt. Es ist eine vollkommen reife Frucht; auch ohne alles harmonische Beiwerk gesungen wird es packen, was der beste Prüfstein für ein Lied als solches ist. Ihm zunächst verwandt ist Nr. 1, von etwas trüberer Färbung; Nr. 4 trifft den Ton des Gedichtes, das uns in sanften Zügen die leise verhallende Wehmuth über das entschwundene Glück in's Herz singt. Nr. 2 (A-Moll) „Das Vöglein" von Alwin Schmidt, ist im Mittelsatz (F-Dur) von stärkerer Wirkung, Anfang und Schluß leiden an einer gewissen Eintönigkeit und Mattigkeit. Nr. 3. „Die Schwäne" von Alwin Schmidt, scheint dem Zuge des Gedichtes nicht frisch genug zu folgen; das musikalische Element läßt die Erfindung vermissen; die volle Begleitung beherrscht zu sehr den an sich schon zurücktretenden Gesang. Nr. 5 (C-Moll) „Ach so müd'" von Alwin Schmidt, dürfte das bedeutendste der Sammlung sein hinsichtlich der musikalischen Auffassung. Weniger hervortretend nach der melodischen Seite hin, als in geistreicher Weise den Aufruhr der Leidenschaft schildernd, giebt es uns ein dramatisch belebtes Bild, das mit seinen gleichsam nur skizzenhaft hingeworfenen großen Umrissen zu der Hoffnung berechtigt, daß der Componist, von dem lyrischen Stillleben sich loswindend, zu objectiven Gestaltungen sich emporschwingen werde.

Em. Klitzsch.

Aus Paris.

Meyerbeer's „Prophet".

In der Kunstwelt ein großes Ereigniß: Am Montag d. 16ten April ging zum ersten Mal Meyerbeer's „Prophet" über die Bühne. Tief durchdachte Musik, glänzende Aufführung, glänzende Ausstattung, glänzender Erfolg. Roger und Mad. Viardot-Garcia, Levasseur und Mad. Castellan die Träger des mächtigen Werks, beide Erstgenannte in Rollen, Kunstmitteln und Begabung die Haupthelden; die Viardot vor allen, obwohl mit etwas ausgesungener Stimme, eine ächte tragische Künstlerin; Roger in Spiel und Gesang alle Erwartung übertreffend, Mad. Castellan, mit schöner, trefflich gebildeter Stimme, sich als ausgezeichnete Sängerin bewährend. Die beiden ersten Aufzüge im Gange der Situation etwas schleppend, belebt aber und getragen durch die Macht der Töne; der dritte schon eingreifender und lebendiger zum Knoten sich schürzend; die beiden letzten voll ergreifender Momente, gehoben durch kunstreiche Behandlung der Tonmassen und wirksamste Instrumentation voll gewaltiger dramatischer Effecte in Text und Musik; der vierte allein hinreichend, um den Ausschlag zu geben. Glanz der Züge, Pracht der Decorationen, feierliches Hochamt unter hohem Dome, blendender Sonnenaufgang, herrliche Winterlandschaft mit Schlittenfahrt, Eislauf und reizender Schlittschuhtanz: — alles vereinigt sich, um Musik und Wort zu unterstützen, und nebenher das Interesse des Schauspiels zu erhöhen. Ein anderer Vortheil kommt dem Werke des Tonmeisters zu gute: die Beziehungen des Süjets zu den jetzigen Wirren und das Eingreifen in die Richtung der Zeit. Der Prophet nämlich ist nicht etwa Muhamed, wie Viele geglaubt, sondern kein anderer als Johann von Leyden, der Wiedertäufer-Häuptling, zum Könige eingesetzt über das neue Zion. Das Thun und Treiben dieser Socialisten des 16ten Jahrhunderts, wie man die Wiedertäufer in Bezug auf die von ihnen verübten Greuel hier zu Lande gern nennt, ihr Sengen und Brennen, Mord- und Raublust, Vielweiberei und Sittenschänderei, kurz alles in allem genommen, ihr Wandel auf Erden giebt ein erwünschtes

Bild von dem, was wir von einem Siege der heutigen Socialisten zu erwarten haben dürften, die es, nach der Versicherung gewisser Staatszeloten, auf nichts Anderes und nichts Besseres abgesehen hätten als ihre würdigen Vorgänger im Münsterlande. Ein herrlicher Text in der That, zu warnenden Commentaren, zu Strafpredigten gegen die ruchlosen Neuerer und ihre verabscheuungswürdigen Tendenzen! ein Text, der ohne Zweifel so gehörig ausgebeutet werden wird als die Einlaßkarten zur Oper, die von den Speculanten am ersten Abend zu Preisen von achtzig bis zweihundert Franken ausgeboten wurden.

In so trüber Zeit als der jetzigen, da den befangenen, von düsteren Besorgnissen umflorten Geistern die Kunst so fern ab liegt, und die Mehrzahl der begüterten einflußreichen Kunstfreunde sich von Paris entfernt hat, ein Werk von solcher Bedeutung auf die Bühne zu bringen, dessen Erfolg, wenn er nicht ein durchschlagender war, die seit so langen Jahren feststehende Ehrensäule des Componisten untergraben und zum Schwanken bringen konnte, dazu gehörte Muth. Meyerbeer hat den Muth gehabt, und der Erfolg hat die Gefahr vollständig besiegt. Meyerbeer's Triumph übertraf die bisher von ihm gefeierten. Unter stürmischem Beifall hervorgerufen, erschien er auf der Bühne, umgeben von den Künstlern, denen er selbst an diesem Abende so herrliche Triumphe bereitet, und die nun vollauf zu thun hatten, den Blumenregen aufzulesen, der ohne Ende auf den gefeierten Componisten herabströmte.

Ein tieferes Eingehen in die musikalischen Einzelheiten eines so riesigen Tonwerks ist nach einmaligem und selbst nach mehrmaligem Anhören durchaus unmöglich. Wenn der Zuhörer, nachdem er von sieben Uhr bis gegen Mitternacht (die ungekürzte Vorstellung dauerte bis gegen zwei Uhr Morgens), in den Schwitzkasten eingepfercht, mit gespannter Aufmerksamkeit dagesessen, nach Hause geht, braust ihm der Kopf, summt ihm das Ohr, flimmert ihm das Auge und stellt sich vollkommene Abspannung ein. Ihm bleibt nur die allgemeine Vorstellung von dem Gewaltigen, das an ihm vorüberzog; der schlagenden Momente ist er sich bewußt, nicht aber ihrer künstlerischen Bestandtheile, von denen er sich unmöglich gleich Rechenschaft zu geben vermag. Wohl taucht allmälig Einzelnes wieder auf, aber unvollständig, ohne Zusammenhang. Er weiß, daß eine Unzahl kleiner musikalischer Motive sich aneinander reihten und dann unerwartet im Brennpunkte eines gewaltigen Moments zusammenschlugen. Ein choralartiger Gesang von den drei Aposteln des Anabaptismus eingeführt, und besonders wirksam bei dem Eintritt des Bauernchors im ersten Acte, geht durch das ganze Werk und drückt ihm dem eigenthümlichen Stempel auf. Kurze wilde Sätze in Gesang und Orchester, wilde Rhythmen, harte Harmonien, herbe Modulationen, gellende Trompetenstöße, fast durchgehende Benützung der tiefen Tonlage in der Instrumentirung, und auffallende Instrumentaleffecte drücken, wie schon in den Hugenotten, mit Glück höchst charakteristisch die Rohheit und den düstern Fanatismus früherer Jahrhunderte aus, und versetzen den Zuhörer vollständig in jene düsteren Zeiten zurück. Alles was sich vorläufig vom „Propheт“ aussagen läßt, ist, daß es ein kolossales Werk ist, den Charakter des Grandiosen trägt und neben den Schönheiten ersten Ranges, die darin enthalten, sowohl in der Beherrschung der Tonmassen wie in allen Stücken den höchsten Ausdruck der Meyerbeer'schen Muse darbietet.

Scribe's Buch ist ein Meisterstück und bietet, mit Ausnahme des Ausdrucks der Liebeszärtlichkeit, der eine höchst untergeordnete Stelle einnimmt, an Situationen alles, was ein Componist nur wünschen kann, für musikalische Behandlung den dankbarsten Stoff. Genau genommen sind zwar nur zwei Glanzrollen darin, Mutter und Sohn, welche erstere sogar eine Zeit lang ganz von der Bühne verschwindet, also, daß die düstere Religionsschwärmerei das eigentlich durchgehende Element bildet, und dieser Umstand ist es eben, was den ersten Acten, gleichsam die Anordnung des Feuerwerks, die Ladung zum Schuß, einen etwas schwerfälligen Gang giebt, dessen Eintönigkeit übrigens durch die große Mannichfaltigkeit von Nebenausschmückungen und glücklichen Contrasten vertuscht wird, die von dem Componisten auf das glücklichste benutzt worden sind. Scribe's Text ist, wie gesagt, ein gelungener Wurf, ein Text, der manchem Componisten erwünscht wäre und nur einem Meyerbeer erreichbar ist, aber auch keiner anderen Weise so angemessen als der seinigen. Zunächst werden wir ausführlicher den Inhalt des Textes angeben.

Aug. Gathy.

Aus Dresden.

Oper.

In der Hoffnung, es solle und müsse sich endlich etwas Bedeutendes darbieten, womit wir unseren Bericht eröffnen könnten, verschoben wir denselben von einer neuen Oper zur anderen. Allein nach Ablauf fast eines Jahres dürfte längeres Säumen die geehrten Leser in Zweifel lassen, ob von der jüngsten Gegenwart die Rede sei, wenn Opern genannt werden, welche der Erinnerung nur noch in blauer Ferne vorschweben. Dies zur Entschuldigung unseres langen Schweigens.

Wir müssen anerkennen, daß die Direction bemüht war, dem durch die Zeitumstände verminderten Besuche des Theaters durch mehrere Neuigkeiten aufzuhelfen, aber hatten wir in der Wahl neu angestellter Mitglieder manchen Mißgriff zu beklagen, so war das eben so sehr der Fall bei den vorgeführten Opern. Keine einzige vermochte ein nachhaltiges Interesse zu erregen. Wir führen sie in der Folge an, wie sie dargestellt wurden: Prinz Eugen, der edle Ritter, von G. Schmidt; Guttenberg, von O. Prechtler, Musik von dem kurz vorher verstorbenen Ferd. Fuchs; die Königin von Léon, von Scribe und Baez, Musik von Boisselot; durch die Gastvorstellungen der Tänzerin Lucile Grahn veranlaßt: Der Gott und die Bayadere, von Auber, und endlich Ernani, von Verdi. Alle diese Opern sind zu bekannt oder unwichtig, als daß nach so langer Zeit eine Besprechung nöthig wäre, genug alle, alle gingen trotz möglichst guter Aufführung unter, blos Eugen, der Edle, tauchte kürzlich einmal wieder auf wie ein Bild aus einer anderen Welt. Ganz vergeblich wurden die Kräfte an Ernani verschwendet, welche Oper so colossal durchfiel, daß nicht einmal die zweite Vorstellung versucht wurde — bekanntlich werden neue Opern drei Mal, ist es irgend möglich, nach Verlauf von zwei bis drei Wochen zum vierten Mal gegeben, worauf sie einige Zeit ruhen. Die Königin von Léon hielt sich etwas länger, weil darin die Theilnahme durch ein neues Mitglied unserer Bühne in Anspruch genommen wurde: Frl. Schwarzbach begann nämlich ihre Thätigkeit in der Titelrolle. Außerdem wurden mit theilweise neuer Besetzung gegeben: Fernand Cortez, die Jüdin von Halevy, Robert der Teufel, Rienzi, und — Jacob und seine Söhne von Méhul. Welcher Abstand! Zur Ehre des guten Geschmacks unseres Publikums müssen wir erwähnen, daß letztere sich stets der größten Theilnahme erfreute, wenn auch die schaulustige Masse ihr nicht zuströmte. Leider beging die Direction hier den schon öfters gerügten Fehler, eine Oper neu einzustudiren in dem Zeitpunkt, wo ein unentbehrliches Mitglied (diesmal Hr. Dettmer) abgeht und ein anderes (Hr. Tichatscheck) seinen Urlaub antritt. Elf Söhne sind eine gar nicht zu verachtende Nachkommenschaft, aber in dieser Oper sind der zwölfte Sohn und der Vater nicht zu entbehren. Hinsichtlich der Besetzung war man mit besonderer Sorgfalt verfahren, welche sich selbst auf die häufig verwahrlosten Söhne erstreckte. Ihre Verdienste seien hiermit anerkannt. Namentlich lobende Erwähnung verdiente Hr. Mitterwurzer als Simeon, welcher sogar den Dialog — der in dieser Oper die Stelle der völlig mangelnden Handlung vertritt — so glücklich durchführte, daß ihm verdientermaßen lauter Beifall gespendet wurde, in einer Oper hier ein unerhörter Fall. Nächst ihm bezeichnen wir Hrn. Tichatscheck — Joseph — als sehr gut, was bei ihm um so mehr zu loben ist, als einfacher, leidenschaftsloser Gesang sonst nicht den Glanzpunkt seiner Leistungen bildet. Hr. Dettmer als Jacob war recht brav, nur in wenig Stellen der sehr hochliegenden Partie war einige Anstrengung bemerkbar. Frl. Schwarzbach gab den Benjamin zur Zufriedenheit, sprach auch den Text deutlicher aus wie gewöhnlich, nur können wir nicht billigen, daß das Lied so auffallend langsam genommen wurde, was weder im Charakter des Liedes, noch des Benjamin liegt. Uebrigens war das Aeußere des Lieblingssohnes nicht mitleiderregend, vielmehr für ein Mitglied eines Volkes, welches dem Hungertode zu entgehen die Wüste durchwandert hat, viel zu glänzend, gar nicht im Verhältniß zu den Uebrigen. Die Chöre gingen durchweg präcis und gut, so wie auch das Orchester nichts zu wünschen übrig ließ. Schade, daß nach obenerwähnter Maxime die zweite Vorstellung vorläufig die letzte war.

Unter den Aufführungen der früher gegebenen Opern bezeichnen wir die des Fernand Cortez als vorzüglich, die der Jüdin als eine gute. Neu waren in ersterer Oper Frl. Schwarzbach als Amazili, durch welche Frl. Thiele, der es an Kraft gebrach, vortheilhaft ersetzt war. In der Jüdin erkennen wir den großen Fleiß an, den Frl. Wagner auf die Rolle der Recha verwendet, doch ist sie bis jetzt noch nicht darin heimisch. Den Leopold gab Hr. Weixlstorfer nicht kräftig genug, zumal er für einen Helden in der Oper schon so matt gehalten ist, daß er ohne Nachhülfe des Darstellenden nicht bestehen kann. (Viel besser war er als Raimbaut im Robert.) Eudoxia war durch Frau Kriete genügend vertreten, die HH. Tichatscheck und Dettmer, als Eleazar und Ruggiero, wie früher sehr gut. Als Euryanthe zeigte sich Frl. Wagner noch nicht an ihrem Platze; mag sein, daß wir durch Frau Schröder-Devrient zu sehr verwöhnt sind, indessen that ihr dieser Umstand im Fidelio weniger Eintrag. Die Partie des Lysiart verlangt in der Tiefe zu viel Umfang, wodurch die sonst verdienstliche Darstellung des Hrn. Mitterwurzer geschmälert wird. Im Czaar und Zimmermann und Freischütz war Frl. Schulz als Marie und Aennchen eine erfreuliche Erscheinung, mehr in Bezug auf lebendige Mimik und Spiel, als hinsichtlich des Gesanges, indem ihre etwas schwache Stimme nur für kleinere Partien als die genannten ausreicht. Das sonstige Repertoire bestand aus Euryanthe, Freischütz, Oberon, Stumme von Portici, Robert der Teufel, Zauberflöte (letztere seltener),

Figaro's Hochzeit, Barbier von Sevilla, worin Frl. Schmidt erfreuliche Fortschritte an den Tag legte, Martha, Fidelio, Don Juan, Hugenotten.

Im Personale sind folgende Veränderungen vorgegangen: Schon vor längerer Zeit ging Frl. Strabiot wegen Mangel an Beschäftigung ab. Frl. Thiele ist seit mehr als neun Monaten nicht aufgetreten und wurde inzwischen durch Frl. Schwarzbach mehr als hinreichend ersetzt, indem diese auch Partien übernahm, die sich für jene nicht eignen. Erst ganz kürzlich sang Frl. Thiele wieder in Stradella in einer Weise, die bewies, daß sie die Zwischenzeit nicht zu Studien benutzt hat, wenigstens nicht im Gesange. Hr. Dettmer ist in seinen früheren Wirkungskreis nach Frankfurt a. M. zurückgekehrt, und an seiner Stelle Hr. Dalle Aste vom Hamburger Stadt-Theater hier eingetreten. Ob wir dabei gewonnen oder verloren, muß sich erst noch herausstellen.

Als Gäste hörten wir Hrn. Salomon vom Leipziger Theater, dessen schöner Stimme mehr Ausbildung und Unterstützung durch lebhafteres Spiel zu wünschen wäre. Frl. Garrigues vom Breslauer Theater, die von den Abonnement-Concerten her noch bekannt, zeigte als Norma entschiedene Anlagen, doch bleibt im Gesang, in Auffassung und Darstellung noch Manches zu erstreben. Den Glanzpunkt bildeten die Gastspiele des Hrn. Formes, welcher binnen siebzehn Tagen acht Partien mit entschiedenem Beifall gab. Hoffentlich hören wir ihn bald wieder. — Das Auftreten des Hrn. Düffke als Baculus im Wildschütz, und des Hrn. Sieber als Leporello im Don Juan bedauern wir als Unglücksfälle bezeichnen zu müssen.

Wenn wir nun die Leistungen unseres Theaters seit Jahresfrist überblicken, so ergiebt sich, daß mit weiser Vervollständigung des Personals viel mehr und Besseres geboten werden könnte. Die Stelle der ersten Sängerin ausgefüllt zu sehen, gehört noch zu den frommen Wünschen. Frl. Schwarzbach besitzt wohl hinlängliche Höhe, aber nicht hinlängliche Ausbildung im Gesang und Spiel, die man von einer ersten Sängerin der Dresdner Oper zu fordern berechtigt ist. Frl. Wagner hat nur Mezzosopran und entbehrt bei allem Fleiße des zündenden Feuers in ihren Darstellungen. Desgleichen fehlt ein sogenannter zweiter Spieltenor, indem Hr. Weixlstorfer sich nicht aus seiner behäbigen Ruhe herauszuarbeiten vermag, und eine genügende Soubrette. Komische Opern könnten fast komisch werden durch die Ernsthaftigkeit, mit der es da hergeht, denn von Humor ist bei unseren Sängerinnen nicht die Rede. In Abwesenheit oder während Unwohlsein des Hrn. Tichatscheck sind kaum zwei vollkommene Opernvorstellungen zusammenzubringen. Hoffen und wünschen wir, daß dem bald abgeholfen werde.

Schließlich vereinigen wir unsere Bitte mit denen des Referenten im hiesigen Tageblatte um ein Paar erträgliche, anständige Pauken; die jetzigen sind unmöglich geworden, und es brauchten nur ein paar unnütze Gastvorstellungen auf Empfehlung zu unterbleiben, so könnte die Ausführung unseres gerechten Verlangens sogar ohne Mehrausgabe bewerkstelligt werden.

F. W. M.

Leipziger Musikleben.

Hauptprüfung am Conservatorium.

Die erste diesjährige Hauptprüfung fand in den Vormittagsstunden von ½ 11 bis ¼ auf 2 Uhr am 29sten April im Saale des Gewandhauses Statt. Die Gegenstände waren: Solo- und Orchesterspiel, Sologesang und Composition. Pianofortevorträge hatten wir vier: Concert von Beethoven, G-Dur, erster Satz, gespielt von Hrn. E. Epstein aus Bodland in Schlesien; Septett von Hummel, erster Satz, — Pianoforte, Hr. K. Fiedler aus Torgau; Concert von Chopin, E-Moll, erster Satz, — Hr. R. Henseler aus Bonn; Rondo brillant von Mendelssohn, Es-Dur, — Hr. S. Jadassohn aus Breslau. Der Erstgenannte zeichnete sich durch gute Schule, gesunden, wenn auch kleinen Ton, der Letzte durch bravourmäßiges, brillantes Spiel aus; eben so lösten die beiden Anderen ihre Aufgaben sehr befriedigend. Die Violinspieler: Hr. N. Szpakowski aus Charkow — Adagio und Rondo aus dem ersten Concert von Vieuxtemps —; Hr. N. Biernacki aus Tarnopol in Galizien — Gesangsscene von Spohr —; endlich Hr. C. Bähr aus Leipzig — Introduction und Variationen von David — bewiesen sämmtlich gute Fortschritte. Der Erstgenannte zeigte größere Correctheit und Reinheit als früher, der Zweite hatte das Manierirte, was ihm früher eigen, beseitigt, Hr. B. erwarb sich Beifall durch correctes, sauberes Spiel. Als der vorzüglichste Vortrag ist der des Hrn. Biernacki zu bezeichnen; Hr. B. documentirte die meiste Gewandtheit und geistige Reife. Unter den Pianofortespielern dagegen eine Rangordnung aufzustellen, wäre diesmal kaum statthaft, da die Leistungen Aller nur mit geringeren Unterschieden von gleicher Tüchtigkeit waren. Von Compositionen kamen zur Ausführung: eine Ouvertüre von Hrn. L. Normann aus Stockholm und ein Quartett für Streichinstrumente (2ter—4ter Satz) von Hrn. W. Bargiel aus Berlin, gespielt von den HH. Bähr, E. Röntgen aus

Deventer, R. Radecke aus Dittmannsdorf und dem Musiker Hrn. Grützmacher. Beide Werke ließen zwar, wie natürlich, die Muster, die den Componisten vorgeschwebt hatten, erkennen, insbesondere das erstere, gaben aber Zeugniß von hervorstechender Befähigung. Sie gehörten in der That zu den besten Compositionsversuchen, die in diesen Prüfungen seit einigen Jahren zu Gehör gebracht wurden. Normann's Ouvertüre verfolgte ich aufmerksamer, und bemerkte, obschon sich dieselbe in der Wirkung noch zersplittert, neben gutem technischen Geschick nicht blos Gemachtes, sondern wirklich Erfundenes. Die Gesangsleistungen waren die schwächsten. Frl. H. v. Bastineller aus Münster — Arie aus der Entführung — ist Coloratursängerin mit ungewöhnlicher Höhe, besitzt aber zu wenig Stimmfond; Frl. J. Buck aus Eutin — Arie aus Titus — zeigte Fortschritte, deutlichere Aussprache, auch nicht mehr die frühere Schläfrigkeit des Vortrags, die Stimme scheint aber an Gesundheit und Frische verloren zu haben. — Es war bei der Aufstellung des Programms diesmal größere Rücksicht auf Mannichfaltigkeit genommen; Chopin, Vieuxtemps u. s. f. waren vertreten; ich lobe dies, da bei der großen Länge dieser Prüfungen dadurch der allzu großen Ermüdung und Abspannung des Hörers begegnet wird. Auch aus pädagogischen Gründen ist es nothwendig, daß die Schüler sich mit den verschiedensten Meistern vertraut machen.

F. B.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Geraume Zeit ist vergangen, seitdem der Krit. Anz. das letzte Mal in einem leitenden Artikel seine Stimme erhob. Man erinnert sich, daß derselbe im vergangenen Halbjahr nur eine kleine Zahl neuer Erscheinungen zur Anzeige brachte; wer sonst Sympathie für ihn hegt, wird bisweilen ob seines kargen Inhaltes unbefriedigt geblieben sein. Der Grund lag darin, daß eben bei weitem weniger Neuigkeiten erschienen sind, als in „vormärzlichen" Zeiten der Fall war. Der Stand der Dinge ist deshalb, was die Literatur der Musikalien überhaupt anlangt, kein so übler. Die Mehrzahl der Werke, welche in letzter Zeit die Presse verließen, war gut oder neigte sich doch zum Guten. Die Bestrebungen der Tonsetzer folgten meist einer besseren Richtung. Früher behielt Seichtheit und Fadheit das Uebergewicht, gute Erzeugnisse konnte man nur mit emsig forschendem Blick und unter Noth und Mühe entdecken. Neuerdings dagegen hielten sich die wirklich werthvollen und wirklich werthlosen Werke die Wage, und nur die Werke der Halbheit und des bedingten Werthes, die Werke des Mittelschlags (juste milieu), welche weder positives Lob, noch positiver Tadel trifft, bildeten die größere Menge. Gewiß ist darin ein Bessersein der Zustände zu erkennen. Wie der Blick in die Vergangenheit, so gewährt auch der Blick in die nächste Zukunft Befriedigung. Das Treiben der Pfuscher erscheint beschränkt, die Thätigkeit der Künstler erhöht. Instrumentalwerke von Schumann, Heller, Flügel, Bergt stehen in Aussicht, desgleichen Gesangswerke von Schumann, Wöhler und Anderen, deren Namen von gutem Klange. An diese erfreulichen Mittheilungen knüpfen wir noch die Erwähnung eines Umstandes, der nicht minder guten Eindruck hervorruft. Es ist der, daß die deutsche Sprache in den Werken mehr und mehr zu Ehren und ihrem natürlichen Rechte gekommen. Man wird sich entsinnen, daß die Titel größtentheils, selbst österes bei Modeartikeln, deutsch waren. Gleiches war der Fall mit den Bezeichnungen des Charakters und Zeitmaaßes der Tonstücke, wie mit denen des Vortrags. So greift endlich die Einsicht, daß Werke, welche in Deutschland zur Veröffentlichung gelangen, doch auch der deutschen Sprache die Worte, wo sie deren bedürfen, zu entlehnen haben, um sich, und verdrängt, Dank sei es den Künstlern, die mit gutem Beispiel vorangingen, eins der Fremdwörter nach dem anderen.

Wie man hieraus ersieht, stehen die Sachen nicht eben schlecht. Ja in den letzten beiden Monaten verhallte allgemach sogar das Fliegengesumme, welches sich bisher in Märschen, Zeitliedern u. s. f. überall, wo die Ereignisse eine Resonanz boten, Luft machte. Nahmen wir nur selten Notiz von diesem Summen, so geschah dies lediglich im Interesse der Leser, denen die Kenntnißnahme desselben sicher bald langweilig geworden wäre. Zudem war es meist so unschädlicher Natur, daß wir nicht für nöthig erachteten, ihm einen Dämpfer aufzusetzen. Wir stellen nachträglich zur bequemen Orientirung der Leser folgende kleine Rundschau an. Hr. Ferdinand Beyer bemühte sich vor allen, „Vaterlandslieder" für Pianoforte zuzustutzen; außerdem lieferte er Märsche und nach Gewohnheit zum Jahresschluß ein „Album", das vierte seiner Art. Unlängst ist ein Namensvetter von ihm, ein Louis Beyer, aufgetaucht, der ein gefährlicher Concurrent für ihn zu werden verspricht. Dieser hat eine „Promenade musicale"

begonnen, bei welcher er Abt's „In den Augen", Gumbert's „Wenn die Schwalben" und Reichardt's „Was ist des Deutschen" bisher berücksichtigte. Hr. Heinrich Cramer hat sich meist neutral verhalten und fortpotpourrisirt. Desgleichen G. W. Marks. Hr. Brunner hat seit Neujahr Pause gemacht und genießt gegenwärtig Erholung; einem unverbürgten Gerücht zufolge schreibt er nächstens eine Brochüre über den Auftact. Hr. Friedrich hat sich mit „Volksliedern für kleine Kinder" beschäftigt, Hr. Waldmüller mit den „beliebtesten Arien von Adam, Bellini" ꝛc., so wie mit einem deutschen Vaterlandslied unter der Firma: „Neuigkeit im eleganten Style". Hr. Carl Lewy ist spurlos verschwunden, auch Hr. Raff, von dem die Lebenszeichen blos bis zum December gehen. Hr. Rosellen dagegen legt noch fortwährend schlechte Früchte ab, eben so Hr. Goria. Hr. Czerny hat sechshändiges Zeug verfertigt, auch seinerseits das Fuchslied in der Scheere gehabt; seine Denkmäler der Tonschreibkunst reichen nun ziemlich an die 800. Frl. Constanze Geiger hat einen „Ferdinandus-Walzer" und außerdem „das Fuchslied als Trauermarsch" zur Welt gebracht. Hr. Chwatal hat, mit dem Zeitgeist fortschreitend, „Klänge aus der Neuzeit" angestimmt, in Tänzen „die Wühler" und „die Heuler" zu Musik gemacht, ferner einen „Barrikadengalopp" und eine „Demokratenpolka" seiner Phantasie abgelockt. Hr. Chotek und Hr. Fahrbach haben mitgesummt. Ein Hr. Perny hat eine „Cholera-Morbus-Polka" zu Markte gebracht. Hr. W. A. Müller hat dem „kleinen Fortepianoschüler" Geleit angeboten. Hr. Proch rührt noch ununterbrochen seine leiernde Leier. Ein Hr. Ebel hat in einem Liede: „Deutschland wacht", das 2½ Ngr. kostet, der Zeit an den Puls gefühlt. Die Damen Frl. Dreifus und Frl. König haben der Liedermuse geopfert. — Die thätige Handlung Schuberth u. Comp. hat eine „erleichterte Ausgabe" der beliebtesten Krebslieder in's Werk gesetzt, die Handlung Siegel u. Stoll hat etwaigen Localbedürfnissen mit einem „Altenburger Barrikadengalopp" und einem „Chemnitzer Siegesmarsch" abgeholfen. — Robert Blum ist besungen worden in Trauermärschen: von Conrad, Guth und einem Ungenannten; in Liedern: von Dels, Dietrich, Franke, Hecht und Pilz.

So könnten wir noch lange fort erzählen, lohnte sich's der Mühe. Das Mitgetheilte ist aber hinreichend für den Ueberblick, um den es hier zu thun war. Es charakterisirt zur Genüge den Kurzwaarenhandel in der Musik. So viel uns übrigens mitgetheilt worden, sind jene Zeitcompositionen sehr schlecht gegangen. Viel Producenten — keine Consumenten! Das Gute haben sie jedenfalls mit sich gebracht, daß sie manche Stimme übertäubten und zum Schweigen brachten, deren Rufe ehedem so unkenartig lästig waren. Jetzt da jene Erscheinungen wieder schwinden, gilt es um so mehr, die Aufmerksamkeit des kaufenden Publikums, welche sich vom Modetand abzuwenden begonnen, auf das wahrhaft Werthvolle hinzulenken. Wir werden daher das Verwerfliche, unserem bisher befolgten Gebrauche treu, auch fernerhin im Allgemeinen kurz und bündig abfertigen. Wer sollte sich auch dazu hergeben, in Weite und Breite den Schlamm aufzuwühlen und lange im Sumpfe sich aufzuhalten! Lassen wir den Boden solcher Beschaffenheit so viel als möglich in Ruhe; seine Fruchtbarkeit ist jetzt nicht übermäßig groß, die Austrocknung des Sumpfes gedeiht. Wo aber gar zu böse Stellen sich noch finden, da soll es an uns nicht fehlen, zu ihrer weiteren Austrocknung und Vertilgung kräftigst Hand zu leisten. Mit dieser Versicherung sehen wir der Dinge, die zur Ostermesse kommen sollen, entgegen und schließen den kurzen Rückblick. Nur nicht das schlechte Zeug gekauft, so wird's von selber schwinden!

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien im Verlage von ***Fr. Hofmeister*** in Leipzig:

Anacker, Op. 27. 3 Lieder f. Bass (od. Alt) m. Begl. d. Pfte. Nr. 1. Das stumme Herz (5 Ngr.), Nr. 2. Was kettet uns an ein verwandtes Herz (10 Ngr.), Nr. 3. Der Schmidt und seine Werkstatt (7½ Ngr.). 22½ Ngr.

Battanchon, Op. 4. 24 Etudes p. Violoncelle. Liv. 1. 6 Etudes (dans le Manche). 15 Ngr.

Bergt, Ad., Op. 7. Fünf Characterstücke für Pfte. Heft 1, 2 (à 15 Ngr.). 1 Thlr.

Duvernoy, Op. 180. Fantaisie sur Lucie de Lammermoor p. Pfte. 17½ Ngr.

Flügel, Op. 24. Neue Nachtfalter f. Pfte. Heft 1, 2 (à 17½ Ngr.). 1 Thlr. 5 Ngr.

Gutmann, Op. 8. Deux Nocturnes f. Pfte. Nouv. Edition. 12½ Ngr.

Labitzky, Beliebte Walzer und Polka für 2 Violinen, Bratsche, Flöte, Clarinette, 2 Hörner und Bass, Violoncello ad lib.
Nr. 1. Die Orientalen. Walzer. (Op. 109.) 18 Ngr.
„ 2. Gruss an Prag. 3 Polka. (Op. 111.) 18 Ngr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 38.** Den 10. Mai 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Fragen,

die höhere Theorie des Pianofortespiels betreffend.

Es wurde früher einmal in dies. Bl. die Bemerkung gemacht *), daß jetzt die nächste Aufgabe, welche sich die Pianoforteschulen zu stellen haben, für längere Zeit hinaus er reicht, daß der Stoff so weit herbeigeschafft und geordnet sei, um vor der Hand ein Bedürfniß nach neuen Werken der Art nicht mehr zu empfinden; es wurde dort darauf hingedeutet, daß jetzt bei den vorhandenen Grundlagen an die Lösung höherer Aufgaben zu gehen sei. — Die geschichtliche Betrachtung ist in jedem Fache der erste Schritt zu einer wissenschaftlichen Auffassung, der erste Schritt zu umfassenderer Orientirung. Würde nicht auch in dem hier angeregten Falle mit einer Geschichte des Pianofortespiels, mit einer Geschichte der allmäligen Ausbildung desselben, zu beginnen sein? Bekanntlich wird in den Clavierschulen fast immer die Manier des Meisters, der uns seine Erfahrungen giebt, als die einzige, die richtige bezeichnet. Es findet sich nirgends erwähnt, daß es verschiedene Methoden z. B. der Handhaltung, des Anschlages rc. giebt, und durch dieselben verschiedene Wirkungen zu erreichen sind. Eine Geschichte würde uns darüber hinausführen, sie würde die Summe der gemachten Erfahrungen vergegenwärtigen und uns die geistige Eigenthümlichkeit der verschiedenen Meister, zugleich die technischen Mittel kennen lehren, durch welche sie jene zur Erscheinung brachten. Ueber Hummel's Spiel lesen und hören wir, daß es sich durch große Accuratesse, Sauberkeit und Glätte ausgezeichnet habe, so wie durch sichere Beherrschung und Ruhe. Großen Ton besaß Hummel nicht. Die damaligen Instrumente waren auch gar nicht dazu geeignet; er spielte auf Instrumenten mit leichter Spielart und flachem Fall der Tasten. Aus diesem Grunde mußten ihm auch Tonschattirungen in ausgeprägterer Weise fehlen, so wie überhaupt schärfere Accente noch nicht hervortreten, und insbesondere der Vortrag der Melodie noch weit entfernt war von dem verselbstständigenden Hervorheben und der dramatischen Lebendigkeit der neueren Zeit. Hummel's Spiel war glatt, elegant, der Styl desselben indeß wohl nur klein. Der Sinn für Tonschönheit trat erst später hervor. Dem entsprach die technische Seite. Hummel's Haltung der Finger ist den Pianofortespielern unter dem Namen der „Krabbelmanier" bekannt; er berührte die Tasten nur leicht; der kurze aber präcise Anschlag entstand durch das Einziehen der Finger. Ein großer Fortschritt wurde durch unseren Moscheles bewirkt. Neben der gesteigerten Bravour sehen wir hier vor allen Dingen größeren Ton, und in dessen Gefolge reichere Schattirungen. Bei aller Steigerung gegen Hummel beobachtet er jedoch, vergleichen wir seine Richtung mit der der Neuzeit, überall strenges Maaß in der Darstellung, und wir hören einen ächten, gesunden Pianofortetou. Moscheles steht

*) In der Rec. der Knorr'schen Clavierschule Bd. XXVIII Nr. 37.

in der Mitte zwischen Alt und Neu; er ist Muster soliden Spiels. Was das Technische betrifft, so charakterisirt ihn fester und sicherer Anschlag; die Finger ziehen sich nicht mehr nach innen zurück, sondern ruhen fest und sicher auf der Taste; die Handhaltung ist die natürliche, durch die Sache gebotene. Blicken wir auf die jüngeren Virtuosen, insbesondere auf die Richtung, welche Liszt eingeschlagen hat, so bemerken wir hier als das Hervorstechende, im Unterschied von dem früheren Maaß und der strengen Haltung, die Herrschaft der Gegensätze, säuselndes Piano und das äußerste Forte. Die Darstellung bewegt sich in Extremen, und die eigentliche Mitte zwischen beiden, der klar ausgeprägte gesunde Pianoforteton, geht häufig verloren. Was die technische Seite betrifft, so ist die Hand bei den neueren Spielern von der strengen schulmäßigen Haltung befreit; oft verwendet die ganze Hand ihre Kraft auf einen einzigen Ton, während die säuselnden Pianos durch leichtes Berühren der Taste aus lockerem Fingergelenk, nicht mehr mit festem Anschlag hervorgebracht werden. — Eine Betrachtung, wie die hier beispielsweise gegebene, durchgeführt an allen hervorragenden Erscheinungen der Kunst des Pianofortespiels, würde zum Resultat nicht blos die Einsicht in die Gesammtheit dessen gewähren, was bis jetzt erreicht, sie würde uns zugleich einen vollständigeren Einblick in die technischen Mittel verschaffen, deren sich die verschiedenen Meister bedienten, um das, was sie wollten, zur Darstellung zu bringen; sie würde in der That die passendste Grundlage für jede höhere Betrachtung bilden.

Nach solcher Vorarbeit müßte an die Aufstellung und Lösung der Aufgaben einer umfassenderen Theorie gegangen werden. Ich rechne dahin vor allen Dingen die Frage nach einer normalen Handhaltung. Die verschiedenen Meister weichen hierin wesentlich von einander ab; unsere Clavierschulen lehren verschiedene Methoden. Welche Handhaltung nun ist die richtige, die dem Ideal künstlerischen Spiels am nächsten kommende, welche ist die von dem Geschmack der Gegenwart geforderte? Oder ist es überhaupt nicht möglich, hierüber eine feste Bestimmung zu treffen? Besteht das Ziel vielleicht darin, daß der Lernende sich mit allen Methoden auch praktisch vertraut machen, daß die Ausbildung seiner Hand verschiedene Metamorphosen durchlaufen muß? — Ich für meine Person entscheide mich für die letzterwähnte Ansicht. Knorr in seiner Clavierschule beantwortet die Frage in entgegengesetztem Sinn. Er lehrt eine, durch eine Abbildung veranschaulichte, bestimmte Handhaltung, welche für den Anfänger so gut wie für den Meister bindend sein soll. Bin ich nun auch der Ansicht, daß diese Haltung in sehr vielen Fällen Grundbedingung für ein solides Spiel ist, — es ist leicht die Erfahrung zu machen, daß nur durch sie das Fingergelenk ausreichend locker wird, daß nur durch sie ein guter Triller zu erlangen ist — so habe ich doch zugleich die Ueberzeugung, daß wollte man bei dieser Haltung als einer letzten stehen bleiben, das Spiel stets ein beengendes, unfreies und farbloses bleiben würde. Ich behaupte, daß jene Knorr'sche Haltung ein nothwendiger Durchgangspunkt in der Ausbildung der Hand ist. Es sind insbesondere die Uebungen mit stillstehender Hand, welche auf solche Weise geübt werden müssen. Ist hier der Zweck erreicht, so muß zu freierer Bewegung und einer natürlicheren Haltung fortgegangen werden, und es besteht dem entsprechend die Aufgabe darin, daß je nach den verschiedenen Stufen in der Ausbildung des Lernenden, bald die eine, bald die andere Handhaltung überwiegt. Der moderne Spieler, meine ich, hat sich in den Besitz dessen zu setzen, was durch die bisherige Entwicklung nach den verschiedensten Seiten hin erlangt worden ist. Nicht mehr in abgeschlossener, einseitiger Eigenthümlichkeit einen bestimmten Weg zu verfolgen, kann sein Bestreben sein, im Gegentheil die gesonderten Eigenschaften der verschiedenen Meister in sich zu verschmelzen, die verschiedenen Spielarten in seine Gewalt zu bekommen, und wo es Charakter und Ausdruck der Composition erfordern, bald diese bald jene mehr geltend zu machen. Ich rede damit nicht einem schlechten Eklekticismus, nicht einem charakterlosen Hin- und Herschwanken das Wort. Eine tiefer eingehende Kritik hat vor allen Dingen festzustellen, welches die wirklich berechtigten Spielarten sind, und solche, welche nicht mehr auf Geltung Anspruch machen können, ich meine z. B. die Hummel'sche, auszuscheiden, dadurch aber die Vielheit der individuellen Manieren in der technischen Behandlung zu vereinfachen und auf das Wesentliche zurückzuführen.

Ich schrieb diese Zeilen um den Gegenstand anzuregen, die ausführlichere Behandlung Denjenigen überlassend, welche sich vorzugsweise damit beschäftigen. Noch würde es nicht an der Zeit sein, die Sache in einer eigenen Schrift zu behandeln; dazu ist zu wenig vorgearbeitet; im Gegentheil, es liegt in der Natur derselben, daß der Einzelne meist nur in den Stand gesetzt sein wird, Beiträge zu liefern, nicht zu erschöpfen, und daß erst nach mehrfachen Verhandlungen und Mittheilungen an's Ausarbeiten gegangen werden kann.

Fr. Br.

Bücher.

Freiherr v. Biedenfeld, Die komische Oper der Italiener, Franzosen und Deutschen. — Leipzig, T. O. Weigel, 1848.

Es war jedenfalls ein glücklicher Gedanke von dem Verf., die komische Oper der auf dem Titel der Schrift genannten Nationen zum Gegenstand einer ausgeführteren Betrachtung zu machen. Die komische Oper war bisher sehr vernachlässigt, selbst die besten Meisterwerke auf diesem Gebiet, von Cimarosa, Dittersdorf u. A., waren nur wenig gekannt, und es muß darum verdienstlich genannt werden, daß es der Verf. unternahm, die ganze Literatur in einem vollständigen Ueberblick dem Leser vorzuführen, und so wieder nachdrücklicher auf die Schätze der alten Zeit aufmerksam zu machen. Ueber seinen Beruf, ein solches Werk zu schreiben, spricht sich Hr. v. B. in der Vorrede aus:

„Wem seit vierzig Jahren das Theater eine Lieblingserholung gewesen, wem es ein Hauptgegenstand des Nachdenkens und der mannichfaltigsten Studien geworden, der hat wohl einiges Recht erworben, über deutsche Theaterverhältnisse in Lob oder Tadel ein Wort mitzusprechen. Wer reichste Gelegenheit gewonnen, die Theater der Franzosen und Italiener praktisch kennen zu lernen, als Schriftsteller vielfältig und zuweilen mit Glück für die deutsche Bühne thätig gewesen zu sein, und drei der bedeutendsten deutschen Bühnen mit Glück geleitet zu haben sich rühmen kann, wer vielen der bedeutendsten deutschen Tonsetzer mitunter sehr nahe befreundet, ja gewissermaßen Schüler gewesen ist, und das Opernwesen unter deren Leitung zu beobachten mittelbare und unmittelbare Veranlassung gehabt hat, der darf sich wohl auch für berufen halten, eine Ansicht über das Wesen der Oper auszusprechen.“

Ein besonderes Interesse erhält die Schrift, abgesehen von dem Hauptzweck, das aufgespeicherte Material in geschichtlicher Reihenfolge an unseren Blicken vorüberzuführen, noch dadurch, daß es dem Verf. darum zu thun ist, auf die Bühnenzustände in der Gegenwart einzuwirken; er wünscht auf diese Literatur aufmerksam zu machen, um wo möglich Vieles, was gänzlich vergessen ist, wieder in's Leben einzuführen; er bezeichnet oft treffend die Mängel der gegenwärtigen Zustände. In dieser Beziehung heißt es S. 2 der Vorrede:

„Die deutsche Oper, welche einst in Gluck und Mozart das Höchste und Schönste gegeben, was im Reiche der Töne aller Völker geboren worden, ist in dem Conflicte äußerer Verhältnisse und fortschreitender Irrungen tief in Verfall gerathen, die komische noch tiefer, als die ernste. Nicht Mangel an Talenten hat sie dahin gebracht, sondern starre Beharrlichkeit in irriger Ansicht von Wesen, Geist und Bestimmung der Kunst. In einem Augenblick, wo die Nation mehr und mehr zum klaren Bewußtsein ihres Berufes und ihrer Würde sich erhebt, wo materiell und geistig, äußerlich und innerlich so vieles sich vereinigt, um zur Reinheit und Einheit zu führen, und wo täglich lebendiger erkannt und gefühlt wird, daß nur die eigene Emancipation von Vorurtheil, die eigene Erhebung zu wahrem Glauben und wahrem Verständniß der Dinge, zu ächter Emancipation und ächter Freiheit führen können, daß nur die Nationalität des Geistes und Herzens nach allen Richtungen und in allen Beziehungen zur Vollgültigkeit und Nachhaltigkeit der ersehnten politischen Nationalität verhelfen könne und werde, erscheint auch die flüchtigste Andeutung, der leiseste Versuch zu einer Besserung in Wissenschaft, Kunst oder Leben nicht unbedeutend.“

Der Verf. entschuldigt sich, daß er seine Ansichten entschieden und unumwunden ausgesprochen habe, Worte v. Wydenbruck's citirend, daß man Krebsschäden nicht mit Rosenwasser curire, und Pomade à la reine keine Dienste thue, wo ein Zugpflaster angewendet werden müsse. Er behandelt nun zunächst die Geschichte der italienischen Oper bis herab auf die neuere Zeit, wendet sich dann nach Frankreich, giebt hier ebenfalls ein übersichtliches Bild des gesammten Verlaufs, und betrachtet zuletzt Deutschland, wo er am längsten verweilt, und nachdem er einen Blick auf die früheren Versuche geworfen hat, ausführlicher den Aufschwung in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erörtert. Es liegt in der Natur der Sache, daß er seinen Gegenstand nicht immer getrennt für sich verfolgen konnte, sondern vielfach auf die Entwicklung der großen Oper Rücksicht nehmen mußte. Was die Form des Buches betrifft, so ist dasselbe aus Vorlesungen entstanden; der Verf. glaubte diese Gestalt beibehalten zu dürfen, weil er einsah, daß man am deutlichsten schreiben werde, wenn man sich als Vorleser ein gemischtes Publikum aus allen Ständen lebendig gegenüber denkt, und sich von Allen verstanden wissen will. Fragen wir jetzt, wie der Verf. seine Aufgabe gelöst hat, so ist zu bemerken, daß, wenn es ihm auch nicht gelungen ist, die letzten Gründe der Erscheinungen zu erfassen und bis in den Mittelpunkt der Sache vorzudringen, doch auch anderseits auffallende Irrthümer sich nicht vorfinden: so, was die Entwicklung der Oper bis auf Mozart, das Ineinandergreifen der verschiedenen Richtungen betrifft; der Verf. hat annäherungsweise meist das Rechte getroffen. Minder glücklich ist er oft in dem Urtheil über neuere, deutsche Componisten. Er besitzt viel Belesenheit, sein Unstern aber wollte es, daß er oft die besten Quellen nicht kannte, und solchen folgte, welche eine derartige Beachtung keineswegs verdienen; hätte er z. B. den vor einer längeren Reihe von Jah-

ren in dies. Bl. mitgetheilten Artikel **Koßmaly's** über Marschner gekannt, so würde sein Urtheil über letzteren anders ausgefallen sein. Insbesondere haben wir in der Schrift einzelne gute Bemerkungen allgemeiner Natur gefallen; so S. 143:

„Während die Journale in Lob und Tadel Jahr aus Jahr ein sich vereinzelnd und zersplitternd, ihr Ansehen schwächen und ihre Kraft lähmen, sollten sie mit Energie und Consequenz einige Hauptgesichtspunkte im Auge behalten, und übereinstimmend verfolgen."

S. 53: „In den Irrthum der Modernisirung älterer Werke sind sogar große Meister gefallen; aber der größere Reichthum an Instrumentation konnte einzelnen Werken von Gluck und Händel keinen modernen Geist einhauchen. Jede Zeit kleidet ihren Geist in eigenthümliche Formen und Gewänder, welche wesentlich sind, mit ihm ein harmonisches Ganze bilden: die mediceische Venus wird durch einen Schnürleib und buntgestickten Unterrock nicht schöner, und Götz von Berlichingen würde mit Achselschnur und Epauletten wahrlich keine poetisch ansprechendere Gestalt" ꝛc.

So ist vieles Beherzigenswerthe in dem Buche gesagt; was den einzelnen Urtheilen über Componisten an Schärfe und Genauigkeit abgeht, kann der Musiker oft ergänzen; die Grundansichten über Kunst- und Theaterangelegenheiten im Allgemeinen sind gut, und die ehrliche und offene Aussprache seiner Meinung ist eine sehr zu schätzende Eigenschaft des Vfs., die populäre Fassung macht die Schrift zugleich einem größeren Publikum zugänglich. Dieses insbesondere, welchem es weniger um das Genauere zu thun ist, wird die Schrift mit Nutzen lesen; der Musiker kann Orientirung daraus schöpfen, und wird manche dankenswerthe Anregung empfangen.

F. B.

Kleine Zeitung.

Darmstadt. Unser **Musikalisch-dramatischer Künstler-Verein** ist nun in's Leben getreten. Er zählt bis jetzt vierunddreißig Mitglieder, meist von der Hofkapelle und vom Hoftheater. Der Ausschuß besteht aus folgenden sieben Personen: Hofkapellmstr. W. Mangold, Vorsitzender, Musikdir. L. Schlösser, Oekonom, Musikdir. C. A. Mangold, Schriftführer, Hoftheaterregisseur Birnstill, Concertmstr. A. Müller, Hofschauspieler F. Pirscher, Hofmusikus F. Büchler, Ausschußmitglieder. Der Verein entschied sich einstimmig für den Anschluß an den Leipziger Verein.

Eisleben. Auch hier hat sich ein **Musikverein** constituirt. Der Vorstand besteht aus Seminardir. Clingestein als Ordner, Organist Klauer als Musikmeister, Lehrer Schneider Secretair, und Zipprich Rendant. Die Zahl der gegenwärtigen Mitglieder beläuft sich auf circa fünfundvierzig. Die innere Einrichtung muß natürlich an einem Orte, wo die größere Zahl der Mitglieder nur aus Dilettanten bestehen kann, von der Organisation der Vereine in größeren Städten, die meist Musiker vom Fach zu Mitgliedern zählen, abweichen. Der Musikverein schließt sich jedoch dem Leipz. Tonkünstl.-Verein als Zweigverein an.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Musikdir. **Rahles** ist jetzt, nachdem er in Bremen und Hamburg mit vielem Beifall Concerte gegeben hat, in gleicher Absicht nach London gegangen.

Die Sängerin **Alboni** erhielt vom San-Carlotheater zu Neapel einen brillanten Engagementsantrag, und hat ihn trotz aller politischen Unruhen angenommen.

Carl Mayer hat in Dresden ein sehr besuchtes Concert gegeben.

Frau **Schröder-Devrient** wird nach Amerika gehen, und sich dort auf ein Jahr dem Theater wieder widmen.

Max Bohrer gab in Brüssel ein Concert, in welchem Frl. Evers sang.

Neue Opern. In Prag wurde eine neue Oper von **Joseph Heller**, unter dem Titel „Aurelia" aufgeführt, gefiel aber nur wenig.

Adolph Adam in Paris hat eine einactige komische Oper: „der Stierkämpfer" componirt, die sehr bald zur Aufführung kommen wird.

Vermischtes.

Die **italienische Operngesellschaft** von Berlin soll jetzt nach Dresden reisen und dort wöchentlich drei Vorstellungen geben; unterdessen geben die Dresdner Theatersänger auf Gastrollen.

Das **rheinische** Musikfest soll auch in diesem Jahr in Düsseldorf stattfinden; zur Aufführung kommen: Passionsmusik von Bach, die Ouvertüre zu Hero und Leander von Julius Rietz, eine Legende von Wolfgang Müller comp. von Hiller, Symphonie von Beethoven ꝛc.

Die neue Oper „Tony oder die Vergeltung" vom Herzog von Sachsen-Coburg, wurde am 14ten April in **Weimar** zum ersten Mal aufgeführt und gefiel, vorzüglich war Frl. Agthe reizend im dritten Act.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für 

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 39. Den 14. Mai 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder und Gesänge.

Gotthard Wöhler, Op. 13 in 2 Heften. Venezia. Album venetianischer Lieder. — Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. Pr. à Heft 25 Sgr.

Bravo, Dichter! ein neues Werk, das den vorangegangenen würdig zur Seite steht. Der Componist der „Dichterliebe" (Op. 11) zeigt hiermit, daß seine schaffende Kraft auf dem Gesangsgebiete noch nicht erschöpft ist, im Gegentheil auf einem neuen Terrain, dem fremdländischen Elemente, neue Saiten erklingen zu lassen vermag. Zeigte sich diese Fähigkeit des Componisten schon bei einem früheren Werke, Op. 9 (s. Bd. 28, Nr. 15 dies. Ztschr.), woselbst die nordische Färbung der Gesänge als gut getroffen bezeichnet wurde, so tritt in dem vorliegenden die entgegengesetzte, die südliche Gluth auf eine scharf ausgeprägte Weise hervor. Im Allgemeinen muß von dem Werke gesagt werden, daß es gegen die „Dichterliebe" wieder einen Fortschritt enthält (ohne hiermit beide Werke mit einander vergleichen zu wollen), der in der selbstständig ausgebildeten Melodie beruht. Klingen nämlich dort durch die eigenen Stimmungen mehr oder weniger noch fremde hindurch, die aber seine Gestaltungsfähigkeit verschiedenartig zu verweben verstand, so daß sie meist nur in matterer Färbung durchleuchteten, so ist der Componist hier bis zu dem Punkte gediehen, wo er das fremde Element mit seiner ureigenen Individualität, mit Bildern aus seiner Gefühls- und Gedankenwelt wiedergiebt. Wenn von gewissen Seiten behauptet wird, daß von einem Fortschritt, von einer Weiterbildung unserer Tonkunst nicht die Rede sein könne, so verweise ich (abgesehen von dem Formellen, das in neuerer Zeit anderer Gestaltung zustrebt) auf dieses Werk und mehrere neuere, und frage, ob nicht die Melodie vornehmlich einer Fortbildung und Steigerung fähig, und hierin gerade von einigen Neueren Erhebliches geleistet worden sei. — Ich enthalte mich diesmal eines speciellen Eingehens in die einzelnen Lieder und bemerke blos, daß jedes sein Eigenthümliches, Charakteristisches hat, was noch durch die äußerst mannichfaltige und interessante Begleitung erhöht wird. Sehr gelungen erscheint besonders die südliche, sinnliche Gluth in ihrer verschiedenen Aeußerung, jedoch veredelt und idealisirt, bald schwärmerisch (Nr. 1 u. 2), bald heiter, scherzend, Nr. 3, Gianetta, was wohl das schlagend originellste sein dürfte.

Joseph Dessauer, Op. 48. Zwei Legenden: Das Waldvöglein, frei nach einem alten Volkslied; St. Augustin und der Knabe, Dichtung von J. N. Vogl. — Wien, Pietro Mechetti. Preis jedes einzelnen 1 Fl. C. M.

Beide Gesänge verdienen Beachtung. Das Musikalische darin, wenn auch nicht durch besondere Neuheit hervorstechend, zeugt von tieferer Durchdringung der Dichtungen; trotz ihrer Länge ermüden sie nicht, indem der Componist durch Wechsel der Formen, wie

es der Geist der Texte mit sich brachte, und durch prägnante Kürze sie anziehend zu machen wußte. Vor Allem ist die Wärme und Innigkeit, die gemüthliche Beantheiligung, die das Epische durchzieht, hervorzuheben. Sie wird diesen Gesängen viele Freunde gewinnen. Besonders gut hat auch der Componist die eigenthümliche Farbe, den Legendenton getroffen, so z. B. in Nr. 2 klingt uns das Mönchwesen in eigenthümlichen Accordfortschreitungen entgegen, während in Nr. 1 die fromme Gläubigkeit der charakteristische Hauptzug ist.

(Schluß folgt.)

Der Prophet.

(Scribe's Text zu Meyerbeer's Musik.)

Im ersten Aufzuge spielt das Stück in der Nähe von Dordrecht auf den Gütern des Grafen von Oberthal, dessen alte Burg mit Thürmen und Zugbrücke sich rechts erhebt, umgeben von den Wohnungen, Werkstätten und Windmühlen seiner Untergebenen. Chor der zum Morgenimbiß berufenen Landleute. Eine der jungen Bäuerinnen des Orts, Bertha genannt, ist mit Johann, einem Gastwirth aus anderer Hörigkeit, verlobt, bedarf aber zur Ehe der Einwilligung ihres Gutsherrn. Fides, des Bräutigams Mutter, erscheint, um die Verlobte zu holen; beide wollen auf's Schloß, um die Zustimmung des Grafen zu erbitten, in dem Augenblick ertönt fremdartiger Gesang: Iterum ad salutares undas, ad nos, in nomine Domini, ad nos venite populi! und oben auf der Schloßtreppe, die sie eben zu besteigen im Begriffe waren, erscheinen drei finstere schwarze Gestalten. Wiedertäufer sind es, mit Namen Mathiesen, Jonas und Zacharias, Apostel der neuen Lehre, die das Land durchstreifen um das sündige Volk zu bekehren und vor den versammelten Dorfbewohnern ihr Missionswerk beginnen. Ihre Vorträge über allgemeine Gleichheit und Gütergemeinschaft, Abschaffung der Obrigkeiten, der Lehensherrschaft, Zehnten, Abgaben u. s. w. finden Eingang. Der Geist der Aufsässigkeit bemächtigt sich des Landvolks; je größer die Verheißungen, desto williger das Ohr für die Aufreizungen der Prädicanten: Auf! auf! Sieg oder Tod! bricht endlich der Sturm los, und mit Spaten, Hacken, Knitteln bewaffnet stürzen die Aufrührer zur Schloßtreppe hinan, als plötzlich die Thore sich öffnen und der Graf erscheint. Die erschrockenen Bauern verbergen ihre Waffen und bringen mit entblößtem Haupt dem edlen Gutsherrn einen ergebenen Morgengruß. Der Graf erkennt unter den Aposteln seinen früheren Kellermeister Jonas, der als Erzcommunist mit ihm getheilt, d. h. ihn am seinen Wein bestohlen; er läßt die Prädicanten fortjagen, und droht, wofern sie sich wieder betreten lassen, mit kurzem Prozeß. Drob entsteht unter den Landleuten große Unzufriedenheit, es geht durch ihre Reihen ein dunkles Gemurmel, aber der Geist des Aufruhrs, der sie gepackt, wagt sich noch nicht keck hervor; um die Bande des Gehorsams völlig zu sprengen, bedarf es, woran der gestrenge Herr es nicht wird fehlen lassen, einer Willkühr, einer Unbill. Bertha tritt mit ihrem Gesuch vor den Grafen; er aber, der das junge Blut nach seinem Geschmack findet und unter Umständen auf Leibeigenschaft hält, schlägt die Bitte rund ab, und läßt trotz ihrer Wehklagen und der Wuth der Umstehenden die beiden Frauen in die Burg abführen. Da ertönt aus der Ferne der finstere Gesang der schwarzen Männer, und diesmal bedarf es ihres Wortes nicht um das zornige Volk zur Empörung zu treiben.

Zweiter Aufzug.

Johann's Wirthsstube in einer Vorstadt Leydens. Draußen vor den Fenstern Gesang und Tanz. Drinnen müde Tänzer, die sich am Biertische erholen. Johann bedient in Erwartung der Mutter und der Braut die Gäste. Die drei Schwarzen sind eingetreten und um einen Tisch mit Besprechung ihrer Angelegenheiten beschäftigt. Da fällt dem einen von ihnen die merkwürdige Aehnlichkeit Johann's mit dem Bilde des wunderthätigen Königs David auf, welches im Münsterlande weit und breit ein Gegenstand der Verehrung ist. Johann gewinnen und dieses auffallende Zusammentreffen zum Vortheil ihrer Sache benutzen, ist ihr erster Gedanke. Sie holen bei einem der anwesenden Bauern über Johann's Thun und Treiben Erkundigungen ein; ein treffliches Herz, heißt es, aber furchtbar im Zorn, tapfer, leicht zu reizen und zu begeistern, ein Schwärmer, aber brav, religiös, weiß die ganze Bibel auswendig. Das ist ihr Mann, ihn müssen sie werben. Die Gäste entfernen sich, Gesang und Tanz nehmen ein Ende; Johann bleibt mit dem Schwager allein. Er ist bewegt, unruhig, besorgt. Die Schwarzen reden ihm in's Gewissen, er enthüllt ihnen sein Inneres und verlangt ihren Rath. Seltsames ist ihm begegnet; ein Traum hat ihn zum Könige gemacht, zum Propheten, zum Messias, doch stand auf Marmorstein in blutigen Zügen sein Untergang gezeichnet; noch hört er die heiligen Hymnen, die seine Krönung begleiteten, aber auch den Fluch und Wehruf über ihn, den endlich ein anderer übertönte: Gnade! Die drei Männer erklären den Traum für eine höhere Eingebung, und begrüßen in dem jungen Gastwirth einen künftigen Herrscher von Gottes Wahl und Gnaden. Er aber will, trotz seines schwärmerischen Gemüths und seinem Hange

zum Wunderglauben, nichts davon hören und viel lieber am häuslichen Heerd mit Frau und Mutter ein friedlich Regiment führen, als mit ihnen, den Schwarzen, auf Entdeckung seines künftigen Reichs ausziehen. Jene gehen ihrer Wege, er bleibt allein zurück. Da erschallt plötzlich in der Ferne Hufschlag von Pferden, die Thür fliegt auf, herein stürzt Bertha, verstört, athemlos, und erzählt ihr Mißgeschick. Mit seiner Mutter unter Bedeckung weiter abgeführt, ist sie unterwegs entsprungen und hierher geflohen; aber die Verfolger nahen, wie ihren Blicken sich entziehen! Kaum hat Johann die Braut in eine Vertiefung versteckt, treten des Grafen Leute herein. Gieb unsere Gefangene heraus! rufen sie dem Gastwirth zu, wo nicht, wollen wir dich schon zwingen. Er weigert sich. Wohlan denn! hier deine Mutter in unserer Gewalt, gieb, oder wir tödten sie vor deinen Augen. Und die flehende Frau wird von den Reisigen auf den Boden geworfen und mit geschwungenen Streitäxten bedroht. Dies Bild kann der Unglückliche nicht ertragen; die Kindesliebe siegt, verzweifelnd holt er die Geliebte hervor und überliefert sie, vor Wuth knirschend, den Söldnern, um zu retten, die ihm das Leben gab. Vergebens verheißt diese ihm für solch' Opfer des Himmels Segen, ihn dürstet nach Rache. Kalt nimmt er den Dank der Geretteten auf, kalt der Mutter Liebeszärtlichkeit. Geh, spricht er, du bedarfst der Ruhe, leg dich nieder. So wie die Mutter sich entfernt, bricht die Wuth los: Rache, Rache, blutige Rache! Anabaptistenchoral in der Nähe. Ha! die sendet der Himmel. Die Schwarzen treten ein; unaufgefordert diesmal giebt er sich in ihre Gewalt. Leise! die Mutter schläft. Was bringt ihr? sprecht! — Wenn du folgst, dir eine Krone, deinen Feinden Tod und Verderben. — Das ist genug. — Das Loos ist geworfen. Haus und Hof giebt er auf, und verzichtet, im Kampfe mit sich selbst, sogar auf den letzten Abschiedskuß der Mutter, denn nun er folgt, hat er keine Mutter mehr: Abstreifung aller irdischen Bande ist Bedingung seines neuen Berufs. Mutter, Mutter, lebe wohl! ruft er, gewaltsam fortgeschleppt von den Schwarzen. Der Vorhang fällt.

Dritter Aufzug.

Waldung in Westphalen, Lager der Wiedertäufer. Winterlandschaft, im Hintergrund ein gefrorener See, der sich in ferne Nebel verliert. Die Wiedertäufer haben das Land überschwemmt, die Schlösser beraubt, die Herrschaften gemordet und das Volk von der Tyrannei des Adels befreit. Schwerer aber noch als diese lastet der Druck der Befreier auf dem geängstigten Volk; Keiner ist vor den Wüthrichen seines Hauses Herr und seines Lebens sicher. Johann, der Prophet, in dessen Namen die Greuel alle geschehen, vor welchen die unglückliche Bevölkerung, die sich so schweres Leid aufgeladen, zurückschaudert, er, der Mann des Schreckens, des Entsetzens, dem Alles flucht, er war bisher das Werkzeug in Anderer Hände, übt aber nichtsdestoweniger ungemessenste Herrschaft aus über seine wundergläubigen Leute. Kampfgetöse in der Ferne. Entwaffnete Ritter, Burgfrauen, Kinder und andere Gefangene werden unter furchtbarem Racheruf: Blut! Blut! Gott fordert Blut! worunter — Te Deum laudamus, Preis und Ruhm dir in der Höh! — von den Wiedertäufern vorübergeschleppt. Nach beendetem Kampfe lassen die Ermüdeten sich nieder, und aus den nahenden Schlitten werden Lebensmittel unter sie vertheilt. Schlittenfahrt, Eislauf, reizende Schlittschuhtänze von Männern und Frauen, reizend nicht allein durch die Neuheit, sondern auch durch die Anmuth der Figuren und die Gewandtheit mit der sie ausgeführt wurden. Der Prophet, über den ein finsterer Geist gekommen, hält sich fern von den Volksbelustigungen; sein Zelt ist für Alle unzugänglich. Ohne seinen Befehl abzuwarten, hat Zacharias einen nächtlichen Ueberfall der Stadt Münster angeordnet. Mittlerweile wird ein Wanderer, der ergriffen ward, vorgeführt und geworben, endlich aber als Graf Oberthal erkannt, und soll zum Tode geführt werden. Der Prophet tritt in Gedanken vertieft herzu, erfährt, daß Bertha durch freiwilligen Tod in den Fluthen sich der Schande entzogen, sie müsse aber gerettet sein, da man sie in Münster gesehen, wohin er, der Reuerfüllte, sich begeben wollen, um von ihr Vergebung zu erflehen, da er von den Wiedertäufern aufgegriffen wurde. Plötzlich wilde Aufregung im Lager; die Angreifenden haben in dem Gefecht, das sie gegen des Propheten Weisung unternommen, unterlegen; sie stürzen herbei mit dem Rufe: Tod! Tod dem falschen Propheten, der uns verrathen! Dieser tritt ihnen gebieterisch entgegen, und zitternd stehen vor ihm die Führer, die gegen seinen Willen den Zug unternommen; sie fallen in die Kniee, das ganze Heer folgt ihrem Beispiel und beugt sich vor dem Erwählten des Herrn. Gebet und Chor, Trompetenstöße des Feindes aus der Ferne. Psalmenartiger Triumphgesang. Von Kampfeslust entbrannt stellen sich die Wiedertäufer dem begeisterten Seher zur Erstürmung der Stadt, deren Thürme in dem Augenblick, da er auf sie hindeutet, unter den schwindenden Nebeln vom Golde der aufsteigenden Sonne im Hintergrunde hervorblitzen.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Partituren.

D. Nicolai, Preußens Stimme, Volksgesang mit Begleitung des ganzen Orchesters. Bote und Bock. ½ Thlr.

Dieser für Solostimmen unisono (am liebsten zwei Baßstimmen) mit Chorrefrain geschriebene, zunächst allen Preußen gewidmete Gesang ist, obwohl nicht gerade volksthümlich, doch von ansprechender Wirkung, die durch das massenhafte Orchester, vollständige Militairmusik und Saiteninstrumente, und die geschickte saubere Handhabung desselben im Solo und Tutti, noch sehr erhöht werden dürfte. Warum aber nun gerade ein speciell preußisches Lied. Kein Preußen, kein Oesterreich, ein einiges großes Deutschland!

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. | № 40. | Den 17. Mai 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder und Gesänge.

(Schluß.)

August Walter, Op. 4. Drei Lieder für Baß oder Bariton: Kriegers Ständchen, Sehnsucht, Normann's Tod. Mit Begleitung des Piano. — Hamburg, Schuberth u. Comp. Pr. ⅙ Thlr.

Der Componist zeigt gute Bildung und Streben nach bestimmterem Ausdruck. In den beiden ersten Liedern, obschon durch ihr melodisches Element anziehend, macht sich der Mangel an Selbstständigkeit bemerkbar; es spricht sich noch eine zu breite, allgemeine musikalische Zeitsprache darin aus, obwohl einzelne kleinere Züge von gutem Talent zeugen. Der harmonische Theil ist mit Sorgfalt behandelt. Nr. 3 dagegen, Normanns Tod, erhebt sich, wesentlich verschieden von diesen beiden, zu einer höheren Stufe musikalischer Gestaltung. Hier ist bestimmtere, schärfere Charakterzeichnung; wir hören den Normann, de Mann aus Norden in seinem festen Ernst, obschon ihn die Todesahnung durchschauert; die kurz angeschlagenen Accorde in ihrem dumpfen Nachhallen malen das Bild noch deutlicher und bilden gleichsam den Hintergrund zu dem Gemälde. Der Schluß in C-Dur ist zwar wirksam, vermeidet dagegen zu wenig das Trivielle; die letzten Worte sind wieder gut und charakteristisch. — Lästige Textwiederholungen mag der Componist vermeiden. Seine Bildung wird sie ihm bei weiterem Vordringen nicht zulässig erscheinen lassen.

F. X. Chwatal, Op. 85. Kinderlieder für Schule und Haus. Mit willkührl. Begl. des Pfte. — Magdeburg, Heinrichshofen. 2tes Heft. Pr. 10 Sgr.

Auch dieses zweite Heft sei der Beachtung angelegentlichst empfohlen. Das, was von dem ersten (Band XXX. Nr. 5 dies. Zeitsch.) gesagt wurde, gilt auch von diesem. Es behaupten diese Lieder unter derartiger Gesangsliteratur unstreitig die erste Stelle. Die Melodien sind so frisch und gesund, so leicht faßlich und treffend, daß sie gewiß nur mit Liebe werden gesungen werden. Erwähnt sei noch, daß sie nicht an Textwiederholungen leiden.

Franz Liszt, Lieder aus Schiller's „Wilhelm Tell": 1. Der Fischerknabe; 2. Der Hirt; 3. Der Alpenjäger. Für eine Singst. mit Begl. des Pfte. — Wien, Tob. Haslinger's Wittwe u. Sohn. Preis: 2 Fl. 30 Kr. C. M.

— — —, Drei Gedichte von Göthe: 1. Wer nie sein Brod mit Thränen aß; 2. Ueber allen Gipfeln ist Ruh; 3. Lied aus Egmont: „Freudvoll und leidvoll". — Ebendas. Pr. 1 Fl. 15 Kr. C. M.

Spreche ich zunächst von den ersteren. Unstreitig geistreiche Gebilde, mit derjenigen Eigenthümlichkeit behandelt, wie wir ihr bei diesem Künstler stets begegnen. Tritt auch in der Behandlung des Pianoforte der Virtuos mehr hervor als vielleicht Man-

cher wünschen möchte, so sei dies nicht in der Form eines Vorwurfs ausgesprochen. Der Componist will nicht Compositionen im gebräuchlichen Wortsinne geben, sondern freie Phantasieergüsse mit möglichst genauer, charakteristischer Erfassung. Das Gedicht dient ihm als Substrat, er schafft ein neues daraus und reproducirt es in solcher Weise, daß es nur die großen Umrisse liefert zu dem Gemälde, das er nach seiner Anschauung in den kleinsten Details ausführt. In Nr. 1 ist, S. 9, letztes Syst. u. f. eine schöne, charakteristische Stelle und von großer Wirkung. Nr. 2 hat viel Alpenthümliches; der Gesang tritt hier mehr hervor. Durch besondere harmonische Wendungen sind mehrere Stellen hervorstechend. Schön ist die Stelle S. 13, Syst. 4, Tact 2—5; so auch S. 17, Syst. 2, Tact 2—6, und Syst. 3, Tact 1—3. Nr. 3 bietet großartige Malerei; die Worte des Dichters sind bis aufs Kleinste durch die Begleitung zur Anschauung gebracht: wir hören den rollenden Donner und empfinden die schwindelnde Höhe, die der Schütze verwegen wandelt. Nach allen Grauen, durch die der Componist uns geführt, bringt er uns endlich (Schluß) wieder auf die sichere, grünende Erde, es wird uns wieder wohl, es erklingen wieder die alten Klänge (S. 24, Allegretto), die wir früher vernommen. Diese Anspielung auf Nr. 1 ist ein schöner Zug und zeugt von ächt künstlerischer Conception. — Das zweite Heft, die Göthe'schen Gedichte enthaltend, ist nicht minder trefflich. Hier macht sich das vocale Element überwiegend geltend. Der Componist zeigt auch da wieder seine Eigenthümlichkeit. Diese Gesänge sind gleichfalls höchst charakteristisch aufgefaßt, man sieht, wie es dem Componisten darum zu thun ist, Dichterisches zu geben und dem großen Dichter in seinen Intentionen zu folgen. Nr. 2 u. 3 müssen als höchst gelungen bezeichnet werden. In Nr. 2 (im $\frac{3}{4}$ Tact, Syst. 3) klingt der Gesang etwas an italienische Weise, so auch in Nr. 3 (erste Version) S. 34, Syst. 2, Tact 4 u. f., und dem Schluß von Nr. 2 und an einigen anderen Stellen, was bei der übrigen Vortrefflichkeit etwas störend wirkt. Außerdem dürfte noch zu erwähnen sein, daß in Nr. 2 der Schluß wirksamer und schöner nach dem $\frac{3}{4}$ Tacte mit den Noten in der hohen Lage ist; was darauf folgt, ist gegen das Frühere, mit aller Stärke der Empfindung Gegebene, zu matt. Vorzüglich schön ist namentlich der Anfang (E-Dur) mit seinen ruhigen Accorden und der Ausweichung nach D-Dur. Nr. 3. „Freudvoll und leidvoll" hat zwei Versionen, von denen die zweite wegen Stärke der Empfindung wohl den Preis davon trägt. Beide sind im Charakter wesentlich verschieden. Die erste giebt uns das Bild einer träumerisch nachsinnenden Seele, deren Jubel milder erscheint, freundlicher, mehr nach innen gekehrt. Die zweite Version führt uns einen leidenschaftlicheren Charakter vor, der mehr nach außen hin strebt. Daher die Unruhe gleich im Anfange sehr bezeichnend ist, die unstäte Wendung zum Halbton. Mächtig wirkend ist die Stelle „Himmelhoch jauchzend", so auch der Schluß vom ritenuto an, S. 39, Syst. 1, Tact 3 u. f., aus As-Dur durch F-Moll nach E-Dur zurück. — Mögen diese wenigen Andeutungen dazu beitragen, Freunde des Höherem für diese Gesänge zu gewinnen.

Em. Klitzsch.

Der Prophet.

(Schluß.)

Vierter Aufzug.

Offener Platz in Münster. Die Stadt ist eingenommen, der Prophet soll als König des neuen Israels gekrönt werden. Trauerchor der gedemüthigten Bürger, deren Güter Beute der Sieger wurden. Eine arme Bettlerin bittet um Almosen zur Seelenmesse für den verstorbenen Sohn; Fides, die, als der Sohn verschwand, dessen blutige Kleider vorfindend ihn wirklich für todt hält, und den verabscheuten Propheten, der alles Leid in's Land gebracht, des Mordes beschuldigt. Sie trifft mit einem Pilger zusammen; Bertha, dem feuchten Tode entronnen, und als Pilger verkleidet, sucht den Geliebten auf und giebt sich zu erkennen. Sie erfährt die vermeintliche Trauerkunde, und schwört, den Geliebten am Mörder zu rächen. Eine Verwandlung führt uns in den inneren Dom zur Krönungsfeier. Glänzende Züge, Ritter und Reisige, Geistliche und Chorknaben, von Trabanten umgeben, unter hohem Traghimmel einherschreitend der Prophet in langem weißen Kleide mit Goldgurt. Chor von Blechinstrumenten und Trompetenbande auf der Bühne wetteifern mit dem Orchester; Orgel, Hochamt, Gesang der Gemeinde mit altkatholischen Intonationen, Gruppen knieenden Volks; im Vordergrunde Fides, des Himmels Rache auf den Fluchwürdigen herabrufend, dem die Gebete gelten; abwechselnd mit ihrem Wehruf das Domine salvum fac regem nostrum, prophetam! In dem Augenblicke, da, ergriffen von der Erinnerung an seinen prophetischen Traum, Johann mit Krone und Scepter und den Würdenträgern im Gefolge die Chorstufen feierlich herabsteigt, erhebt Fides den Blick und fährt, wie von einer Vision betroffen, wankend auf, dann ihm entgegen mit dem Schrei: Mein Sohn! Johann aber, der der Mutter in die Arme eilen will,

darf keines Menschen Sohn sein, der Gekrönte und Auserwählte des Herrn. Ihm nahen die Schwarzen mit blinkendem Dolch, und flüstern ihm zu: Verläugne sie oder ihr Tod! Elende! ruft er empört; aber er muß sich bezwingen; gefaßt wendet er sich nach einigen Augenblicken zur Mutter, und spricht kalt: Wer ist die Frau? Wer sie ist? ruft die unglückliche Mutter, du frägst und erkennst sie nicht? Die dich unter ihrem Herzen trug, Undankbarer, deine Mutter ist es! Allgemeine Bewegung; gegen die Freche, die sich am hohen Auserwählten versündigte, ja endlich gegen den Seher selbst, wenn er ein Betrüger, erhebt sich ringsumher der Fanatiker Wuthgeschrei. Ruhe gebeut der Prophet; er darf die Mutter nicht untergehen lassen, und muß sich als Seher bewähren. Halt! ruft er, da der Schwarzen einer den Dolch gegen die Mutter zückt: ihr werde kein Haar gekrümmt; seht ihr denn nicht, daß dieses Weib der Sinne beraubt! Ein Wunder nur kann ihre Genesung bewirken. Und bei diesen Worten schreitet er, den Geist des Herrn auf sie herabbeschwörend, auf die Mutter zu. Knie nieder, Weib, auf daß dich erleuchte der Geist des Herrn! Mächtig ergriffen, aber empört über den frechen Betrug, weicht sie zurück; er folgt, den stieren Blick auf sie gerichtet, und Schritt vor Schritt gelangen Beide in den Vorgrund, wo Fides, den bedeutungsvollen Blick des Sehers errathend, endlich ermattet zu Boden sinkt: Weib, spricht er dann, der Mutter wohl verständlich, du liebtest deinen Sohn? Ob ich ihn liebte! ist die Antwort. Nun denn, blick' auf zu mir! Und ihr Alle ringsumher mit gezückter Waffe zum Streiche bereit, hier meine Brust! sprach ich unwahr, so treffe mich der Tod! Weib, bin ich dein Sohn? ... Nein! stöhnt fast besinnungslos zurücktaumelnd die Arme, nein, ich log ... und hab' kein Kind mehr! Die Bewaffneten ziehen sich scheu zurück und fallen ehrfurchtsvoll in die Knie, während im tiefsten Gemüth ergriffen, aber in der erhabenen Haltung eines begeisterten Sehers, der Prophet dasteht, und die unglückliche Mutter zerknirscht zusammenbricht. Mit dieser erschütternden Situation schließt der vierte Act.

Fünfter Aufzug.

Fides im Kerker, vom reuigen Sohn besucht. Er will die Mutter umarmen, die ihn mit Verachtung von sich weist. Hier das Gegenstück zur vorigen Scene: Demüthigung des Sohnes, der, den Vorwürfen der Mutter erliegend, die Krone von sich wirft und um Vergebung flehend auf die Knie sinkt und in der mütterlichen Umarmung Versöhnung findet. In diesem Augenblick erscheint Bertha, überrascht und beglückt durch den Anblick des wiedergefundenen Geliebten. Sie hat dem Propheten, dem Urheber alles Unheils, das über das Land ausgebrochen, den Untergang geschworen; weiß, als Tochter eines alten Schloßvoigts, daß der Pallast, worin dieser sein sündhaftes Wesen treibt, unterminirt, und es nur eines Funkens bedarf, um das Gebäude in die Luft zu sprengen. Sie fordert Mutter und Sohn auf, ihr durch einen ihr bekannten Ausgang zu folgen und zu entfliehen. Da tritt ein Freund Johann's mit Reissigen auf, und entdeckt ihm den Verrath der Schwarzen, die ihn inmitten eines bevorstehenden Festgelages zu ergreifen und gegen ansehnliche Schätze seinen Feinden, des Kaisers Leuten, auszuliefern versprochen. Bertha erkennt im Geliebten den fluchbeladenen Propheten, und erdolcht sich in ihrer Verzweiflung. Johann, den nichts mehr an's Leben fesselt, empfiehlt den Getreuen die Mutter zur Rettung, und beschließt mit seiner Feinde Verderben zugleich den eigenen Untergang. Langsam verschwindet er auf der finstern Wendeltreppe des Kerkers. Verwandlung: prachtvoll erleuchteter Saal; Festgelag der Wiedertäufer. Auf hohem Sitz an goldstrotzender, reich besetzter Tafel der Prophet von trunkenen Nymphen umlagert, die ihm in goldener Schaale den perlenden Wein kredenzen. Rauschende Musik, Chorgesang, üppige Tänze der Mädchen, allgemeiner Sinnenrausch, während sich der Verrath allmälig vollführt und die Schwarzen herbeischleichen. Plötzlich dringen mit gezückter Waffe der Bischof von Münster, Kurfürst, Ritter und Reissige vom kaiserlichen Heere ein, während Johann, der die äußeren Thore schließen läßt, ruhig darein blickt. Unser ist der Tyrann! rufen die Schwarzen. Ich bin in der Hand Gottes, ihr aber in der Gewalt des Todes, entgegnet dieser; jene ehernen Thore, die ihr schließen hörtet, sind die des Grabes! Bei diesen Worten dringt überall aus dem Boden ein dichter Qualm hervor, Flammen im Hintergrunde, Mauern stürzen ein, wilde Fluchtversuche; mitten durch die Rauchwolken Ritter, Wiedertäufer und Tänzerinnen in wildem Durcheinander; eine schauerlich schöne Feuersbrunst mit lebenden Bildern; ein Schrei des Entsetzens, ein furchtbarer Knall — und mit krachendem Getöse stürzt Alles zusammen.

Aug. Gathy.

Kleine Zeitung.

Rotterdam. Unter den Musikfesten des „Niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst" während des

vergangenen Winters verdient die Aufführung der „Jahreszeiten" von Haydn vorzugsweise eine rühmliche Erwähnung. Der Vorstand der Rotterdamer Abtheilung hatte alle musikalischen Talente dieser Stadt aufgerufen, an der Aufführung dieses Meisterwerkes zum Vortheil der in Folge der herrschenden Krankheit Leidenden Theil zu nehmen. Dreihundert Sänger und Instrumentisten wirkten zu dem Ende vereint am 31sten Januar 1849. Die Solos waren durch Frau C. (eine ausgezeichnete Dilettantin), Hrn. Tuin (Tenor) und Hrn. Fessel (Baß), beide sehr vortheilhaft bekannt, vertreten, die Direction hatte Hr. Verhulst (auch im Auslande bekannt und geehrt) übernommen. Nie hat in den Niederlanden ein Musikfest der Benennung in dem Grade entsprochen wie dieses. Choristen, Solisten, Instrumentisten und der Director, alle wetteiferten mit einander, dies herrliche musikalische Gemälde in der möglichsten Vollendung wiederzugeben; zumal machten die Chöre — mit beispielloser Kraft und zugleich zartester Delicatesse und Farbe vorgetragen — einen nimmer geahnten Eindruck auf die im überfüllten Saale lauschenden Zuhörer, und wurden mit jubelndem Beifall aufgenommen. So groß war der Enthusiasmus und das allgemeine Verlangen von Kennern und Nichtkennern, daß dasselbe Fest am 14ten März 1849 — und zwar diesmal zum Vortheile der durch die Ueberströmungen in Gelderland Betroffenen — wiederholt wurde. Ein nicht minder zahlreiches Publikum als das erste Mal hatte sich eingestellt und brach auch diesmal wieder in rauschenden Beifall aus. Und das war kein Wunder, denn sowohl der Chor als das Orchester — des früheren Triumphes eingedenk — boten alle Kräfte auf, um wo möglich noch größere Ehre einzulegen, welches denn auch in vollem Maaße gelang. Beide Feste haben auch den philantropischen Zweck erreicht, da sie etwa viertausend Gulden frei eingebracht haben. Neben dem hohen Lobe, welches dem verdienstlichen Director, Hrn. Verhulst, für sein vortreffliches Einstudiren und seine gediegene Direction gebührt, widmen Rotterdams Einwohner dem Vorstand der Rotterdamer Abtheilung des Vereins ihren aufrichtigen Dank für die Veranstaltung dieser Feste, welche einen neuen Glanz auf den Ruhm werfen, den sich der Vorstand durch die Errichtung der blühenden Rotterdamer Musikschule für immer erworben hat. —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. **Tichatscheck** und der Bassist **Kindermann** gastiren in Leipzig. Die hiesigen politischen Unruhen der letzten Tage jedoch und der Kampf in Dresden lenken die Blicke der Mehrzahl gänzlich vom Theater ab.

Der vorzügliche Clarinettist **Abdner** aus Schweden, welcher seit zehn Jahren nicht mehr öffentlich aufgetreten war, hat jetzt in Oldenburg ein Concert gegeben, und wird eine Kunstreise antreten.

Thalberg ist von London nach Wien gegangen, hat dort einige Male zu wohlthätigen Zwecken gespielt, und wird jetzt in Breslau Concerte geben.

Musikfeste, Aufführungen. In **Pforta** wurde am 26sten April „Antigone" mit Mendelssohn's Musik aufgeführt. Die Chöre waren vom Musikdir. Seiffert eingeübt, und das Ganze gefiel so sehr, daß den 29sten eine Wiederholung stattfand. Veranlassung gab die Jubelfeier eines Lehrers der Anstalt. Aus dem benachbarten Naumburg hatten sich viel Zuhörer eingefunden.

Auszeichnungen, Beförderungen. **Kücken** hat vom König von Würtemberg als Gegengeschenk für den ihm gewidmeten Clavierauszug seiner Oper „der Prätendent" die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft nebst dem Bande des Kronenordens übersendet bekommen.

Vermischtes.

Die Bühnen in **Stuttgart** und **Prag** sind Nachzügler, da sie erst jetzt die Oper „Martha" zur Aufführung brachten.

„Das Thal von Andorra" von Halevy, ist in **Breslau** mit vielem Beifall wiederholt gegeben worden.

In **Mannheim** wurde Shakespeare's Sommernachtstraum vor fast ganz leerem Hause gespielt, und am Schluß auch noch ausgepfiffen. Guter Kunstgeschmack!

Jenny Lind hat dem Theater bestimmt entsagt und singt nur noch geistliche Sachen in Concerten. Sie ist wahrscheinlich Pietistin geworden.

Strauß giebt in London Concerte, und hat das naive Urtheil der Daily News erhalten, „ein zweiter Beethoven in seiner Art zu sein".

Ole Bull hat sich bei Christiania ein schönes Landgut gekauft.

Auf Befehl der Königin sind in **Spanien** alle Theater in verschiedene Classen eingetheilt worden, um die Abgaben zu reguliren. Die Theater der ersten Classe bezahlen für ihr Privilegium 3000 Realen, die der zweiten 1500, und die der dritten Classe 500 Realen.

Die Sängerin **Alboni** ist mit vielem Beifall in London aufgetreten, nur ist sie zu fett geworden.
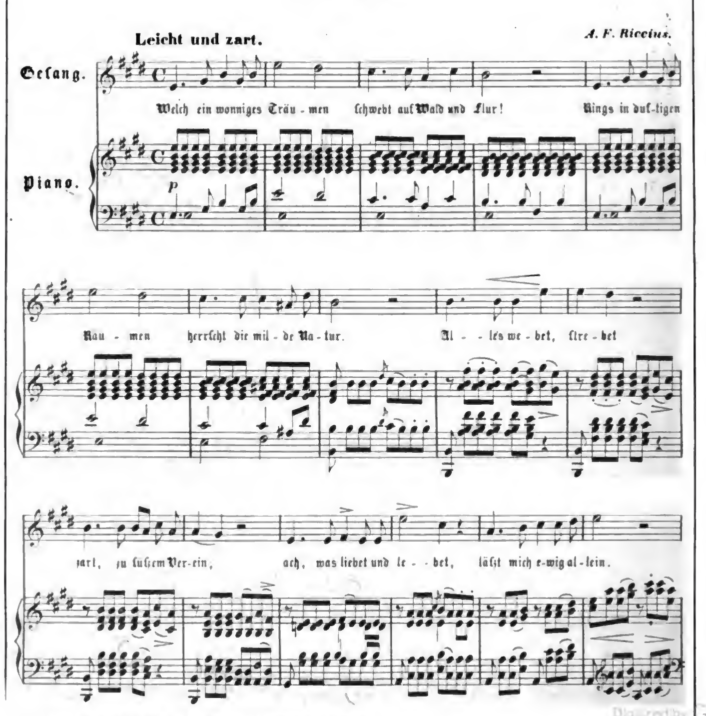
Zur Beilage.
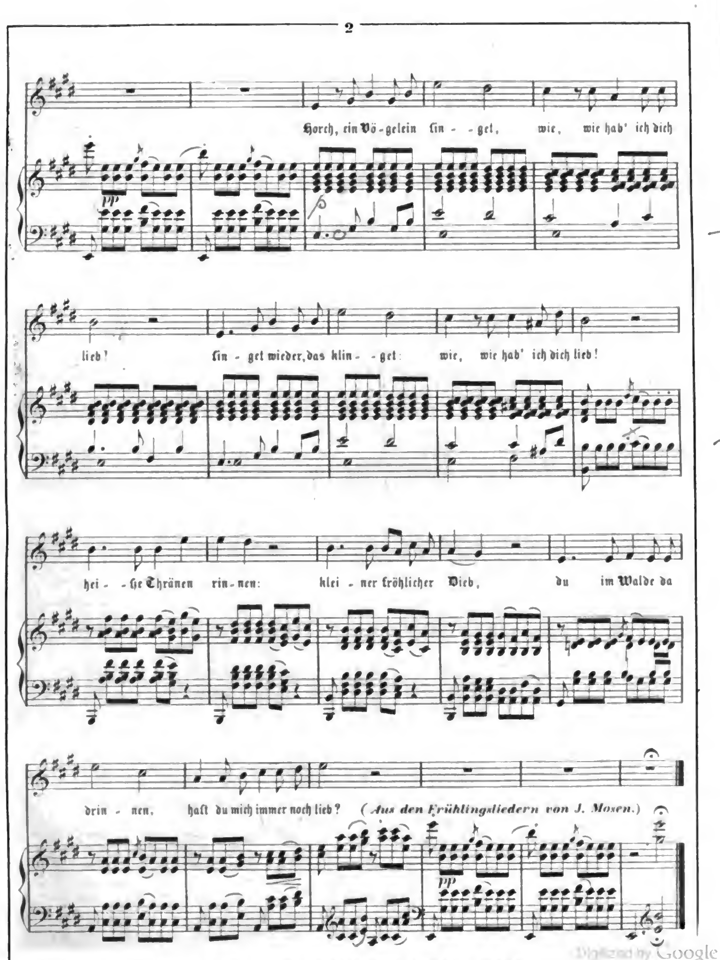
Wir geben zu dieser Nummer ein Lied von **A. F. Riccius**: Ammerngesang, aus den Frühlingsliedern von J. Mosen, welches beim Vortrag im hiesigen Tonkünstler-Verein sich vielen Beifall erwarb. D. Red.

Druck von Fr. Rückmann.

AMMERNGESANG.

Leicht und zart. A. F. Riccius.





Stich und Druck der Paez'schen Officin in Leipzig.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. | № 41. | Den 21. Mai 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt:

Fragen der Zeit.

Von Fr. Brendel.

(Schluß.)

V.

Die Stellung der Tonkunst in der Gegenwart.

Die unter obigem Haupttitel im vorigen Jahre mitgetheilten Artikel waren durch die Zeitereignisse hervorgerufen, und der nächste Zweck derselben, die Anregungen, welche aus den Umgestaltungen des staatlichen Lebens, wie für alle Gebiete, so auch für die Tonkunst sich ergeben würden, die theils möglichen und wünschenswerthen, theils mit Bestimmtheit vorauszusehenden Einflüsse des Fortschritts auf politischem Gebiet zu erörtern. Es war zunächst — Artikel I — die musikalische Presse, welche ich besprach, welche durch Erringung der Preßfreiheit, wenn auch nicht unmittelbar, so doch in den Folgen, welche dieses langersehnte Gut auf alle Sphären geistiger Thätigkeit zu äußern im Stande war, hauptsächlich und zunächst berührt werden mußte. Ich sprach die Hoffnung aus, wie die Entschiedenheit der Freiheit auch bei uns Raum und mehr und mehr Anerkennung gewinnen, die alte Unwahrheit, die stete Rücksichtnahme und Lüge, welche jede gesunde Entwicklung niederdrückt, verdrängen werden. Artikel II beschäftigte sich mit den möglichen und wünschenswerthen Einflüssen der Zeitereignisse auf die Kunst selbst. Ich deutete hin auf die bisherige Stellung derselben und bezeichnete sie als eine in den meisten Fällen exclusive, aristokratische, bemerkte zugleich, wie die Kunst der Töne, die allgemeinste Sprache sprechend, unter den Künstlern oft einen falschen Kosmopolitismus hervorgerufen habe. Auch für die Kunst selbst hoffte ich von der Freiheit Reinigung und Läuterung; ich deutete darauf hin, wie neue Stimmungen in der Zeit lebendig geworden wären, und wie es jetzt darauf ankomme, nicht immer den Inhalt aus schon Dagewesenem zu entlehnen, sondern wirklich den Geist der Neuzeit auszusprechen. Dies führte — Artikel III — zu allgemeinen Untersuchungen über die Berechtigung der Vorzeit und die Forderungen der Gegenwart, zur Bezeichnung des Berufs der Kunst, weder einseitig von allen Zeiteinflüssen zu abstrahiren, noch auch mit Verläugnung ihrer höheren Natur ausschließlich den Bewegungen des Augenblicks zu folgen, und hieran schloß sich — Artikel IV — als nächste Folge die Frage nach dem wahren Wesen des in der Gegenwart nothwendig gewordenen Fortschritts, für welchen als Grundbedingung die Sympathie mit der Zeit bezeichnet wurde.

Ich will jetzt das bisher Gegebene abschließen, und zu diesem Zweck, um zu einem Gesammtresultat der gegebenen Betrachtungen zu gelangen, die durch die Zeitereignisse bedingte allgemeine Stellung der Tonkunst in der Gegenwart näher noch betrachten; es liegt hierin zugleich die Angabe dessen, was in nächster Zukunft die Aufgabe derjenigen sein muß, welche für die Kunst wirken, welchen das Wohl derselben am Herzen liegt. Insbesondere kommt es dar-

auf an, den Grundgedanken der bisherigen Betrachtungen noch einmal und in anderem Zusammenhange genau zu erfassen, um so auch für diejenigen, welche in gewohnte Vorstellungen festgebannt, den unzweifelhaften Umschwung der Zeiten noch nicht anerkennen, oder durch die für die Kunst ungünstigen Thatsachen des Augenblicks getäuscht, nicht die verborgene höhere Bedeutung erfassen wollten, denselben in möglichster Evidenz zur Darstellung zu bringen.

Schon früher, schon lange vor den gegenwärtigen Bewegungen, sprach u. A. Gervinus es aus, und die Ereignisse der Neuzeit bestätigen es schlagend, wie die Entwicklung Deutschlands den Gang vom Theoretischen zum Praktischen genommen habe, wie vor allen Dingen erst die innere Welt des Geistes zum Ausbau und zur Vollendung gelangen mußte, bevor die höhere Gestaltung der äußeren folgen konnte. Es waren zunächst beim Anfang der neueren Zeit im 15ten und 16ten Jahrhundert die religiösen Interessen, welche den Höhepunkt des damaligen Bewußtseins bildeten. In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts folgte die classische Epoche von Poesie, Wissenschaft und Kunst, und erst in den letzten Decennien traten Bestrebungen für die Entwicklung des staatlichen Lebens als die überwiegenden auf. Das deutsche Bewußtsein mußte einen langen Weg durchlaufen, bevor es auf dem Punkte angelangt war, der es befähigte, in die Wirklichkeit herauszutreten. Die bisherigen Höhepunkte der deutschen Tonkunst fallen in die Zeit ausschließlicher Innerlichkeit, in die der Wendung zum Praktischen vorangegangene Zeit. Die Werke der Tonkunst gehören zu den größten Resultaten des inneren Lebens. Der religiöse Geist fand in ihnen nach seiner ganzen Tiefe seinen Ausdruck, Haydn und Mozart erschlossen die Welt des rein Menschlichen. Diese Innerlichkeit hatte ihre große, ihre ewige Berechtigung, und es sind dadurch geistige Schätze zu Tage gefördert worden, welche die Spitze der bisherigen Weltentwicklung bilden. Zugleich erblicken wir aber auch in den letzten Decennien, zu einer Zeit demnach, wo diese Richtung sich auslebte und ihre Endschaft erreichte, eine Verkehrung des früher Berechtigten in eine krankhafte Einseitigkeit. Nachdem die geschichtlich berechtigte Aufgabe des Ausbaues dieser Welt erfüllt war, mußte sich das vorzugsweise darin herrschende Gefühlsleben, nicht durch Einflüsse anderer Art, durch Einflüsse des Wirklichen, durch ein tüchtiges Staatsleben ergänzt und gekräftigt, zu einer verderblichen Spitze steigern. So erblicken wir das allmälige Entstehen eines ästhetischen Genußlebens, das es verschmäht, der objectiven Welt sich zu näheren, wir sehen kraftloses Abwenden von der Wirklichkeit, verschwimmende Sehnsucht und Mangel an Thatkraft, in Folge davon ein exclusives, aristokratisches Element, endlich in der Virtuosität ein Schwelgen in dem Aeußerlichen und Sinnlichen mit Verläugnung des Geistes. Statt der allgemeinen Entwicklung zu folgen, der Wirklichkeit sich zu nähern, finden wir in der Tonkunst dieses Zurückgehen und Sichabschließen des Bewußtseins, wodurch es eben ein krankhaftes wurde. Früher war jene Innerlichkeit, das deutsche Gemüthsleben eine nothwendige, berechtigte Stufe, es war der Standpunkt des deutschen Volkes überhaupt gewesen. Nachdem ein neues Weltprincip aufgetreten war, und jene Richtung verschmähte dasselbe in sich aufzunehmen, mußte eine falsche Einseitigkeit daraus hervorgehen. Früher war jene Richtung Ausdruck des Volksgeistes in seiner Totalität gewesen, jetzt wurde sie die Stimme einer Partei, ein Sammelpunkt für die Reaction. Die große Mehrzahl der Tonkünstler zog das frühere Stillleben vor. Beethoven allein und seine Geistesverwandten waren die Einzigen, welche den Stürmen der Geschichte folgten. So kam die Tonkunst in Verruf bei jener Partei, welche den Fortschritt im Praktischen, im staatlichen Leben vertrat; mit Unrecht, da diese Partei sehr oft mit den Leistungen derselben viel zu wenig bekannt war, zum Theil auch ästhetische Bildung gänzlich entbehrte, um das Bedeutende, was auf dem Gebiet der Musik jetzt noch geboten wurde, richtig zu würdigen; mit Recht aber, weil alternde Weltzustände der Vergangenheit ihre Basis waren, weil sie in der That viel zu viel Geist und Charakter Verderbendes bot, als daß dies nicht von jener Partei für ihr Wesen hätte gehalten werden sollen. Statt durch die Kunst erhoben und veredelt, gereinigt und geläutert zu sein, mußten wir bei den Freunden derselben oftmals gerade das Gegentheil gewahren; oft zeigte sich der ungebildete Mann des Volkes voll ächterer und wahrerer Empfindung, sich freuend mit den Freuenden und weinend mit den Weinenden, als der Aesthetisirende, der voll zarter, weicher Empfindung in der Kunst, der Hartherzigste im Leben ist. Der Cultus der Kunst war ein unwürdiger; sie hatte aufgehört, — ich spreche natürlich hier nur von ihrer Geltung in den weitesten Kreisen — ihre sittliche Kraft zu bewähren. Aesthetische Genußsucht, Egoismus, Schwelgen in Idealen, ohne damit der wirklichen Welt näher zu treten, Mangel an Thatkraft, ein Bruch zwischen dem Aeußeren und Inneren war das Resultat.

Wir dürfen uns über dieses Resultat nicht täuschen. Es war dies der Zustand der Tonkunst in den bisherigen Verhältnissen; viele Tonsetzer und Viele der Genießenden kannten kein höheres Ziel. Wie die Geltung der Tonkunst in dem geistigen Leben der Ge-

sammtheit noch keineswegs eine große, ihrem wirklichen Werth entsprechende ist, so betrachten uns selbst die edler Gesinnten und Gebildeteren, welche der politischen Bewegung angehören, als ihre Gegner, als diejenigen, welche ihrer Wirksamkeit bewußt oder unbewußt entgegentreten; mit Unrecht, weil wenigstens nach einer Seite hin, in Beethoven und seinen Nachfolgern, das neue Ideal seinen Ausdruck fand, mit Recht, weil alles Das, was auf der Oberfläche des Tages sich herumtrieb, die übermäßige Geltung des Virtuosenthums u. s. f. in der That nur dazu beitragen konnte, das Volk einzuschläfern, die höhere Erregtheit und sittliche Thatkraft zu schwächen, und ein gedankenloses Genußleben zur Herrschaft zu bringen.

Jetzt kamen die Bewegungen des vorigen Jahres; sie waren gewaltig genug, jeden Schläfer aufzuwecken. Ich sprach aus, wie die Tonkunst sich diesem Aufschwunge anschließen, das Wahre und Berechtigte in demselben empfinden müsse, um sich aus der falschen Stellung, in die sie gekommen, herauszuarbeiten, um sich zu befreien von den Einflüssen, welche ihre höhere Natur nur herabwürdigen konnten. Ich hegte die Hoffnung, wie die Umgestaltung im politischen Leben dazu beitragen werde, die exclusive Stellung der Tonkunst, so wie die krankhaften Richtungen in derselben zu vernichten, ich hatte die Erwartung, wie die neue Zeit den Strom der Kunst in das neue Bette lenken, wie sie die Musik ihrem träumerischen Stillleben entreißen werde. Der früheren Schlaffheit und Lauheit der deutschen Gesinnung gegenüber mußte die Bewegung erhöhte Tüchtigkeit, erhöhten Ernst und größere Thatkraft im allgemeinen Leben hervorrufen, — mit dem Moment, wo ein Volk für seine höchsten Güter in die Schranken zu treten vermag, beginnt seine Wiedergeburt; — dieser Gewinn, war der Wunsch, möchte auch der Tonkunst nicht verloren gehen, möchte die Blicke der Künstler für das neue Ideal öffnen, und zugleich Bewußtsein hervorrufen über die ihrem Berufe keineswegs entsprechende Stellung, in die sie gekommen.

Die früheren Artikel hatten dies zum Gegenstand und Zweck, und das jetzt noch ausführlicher Ausgesprochene war die Grundanschauung des Ganzen. Ich hege noch jetzt diese Ansicht. Viele der Hoffnungen des vorigen Jahres sind nicht in Erfüllung gegangen; die Bestrebungen der Neuzeit haben ihr Ziel nicht erreicht; ein Fortschritt aber ist geschehen, und das Resultat ist ein nachhaltiges, daß Deutschland von der Begeisterung für ein Großes, Allgemeines erfaßt, daß das, was schon seit Jahrhunderten nach Gestaltung rang, endlich so allgemein zum Bewußtsein gekommen ist, daß das gesammte Volk davon ergriffen wurde. Es ist dies wieder eine Bürgschaft für die Zukunft, und läßt uns vor der Hand die Befürchtung noch zurückweisen, Deutschland habe seine Aufgabe erfüllt, trete ab von dem geschichtlichen Schauplatz und sinke zurück in die gedanken- und thatlose Existenz unbewegter Ruhe. Soll nun die Tonkunst die hohe Stellung, welche ihr gebührt, in Zukunft wieder einnehmen, soll sie würdig sein, daß für sie gewirkt werde und die besten Kräfte sich ihr widmen, sollen wir nicht bewußtlos die Thorheit begehen, der Reaction zu dienen, durch geistlose Musik das Volk einzuschläfern und auf's Neue politisch untauglich zu machen, soll der Tonkünstler weiterhin in der Bewegung des Jahrhunderts ein berechtigtes Element sein, so ist nicht zu meinen, das sei Pflege und Herrschaft der Kunst, wie es bisher war, wenn sie gebraucht wird die Zeit todtzuschlagen, wenn Unmassen nichtsnutziger Compositionen allmonatlich erscheinen u. s. f. Der Beruf des Künstlers ist unter solchen Umständen der traurigste. Es muß anerkannt werden, wie die Tonkunst Kraft und Frische nur aus den Ideen und Bestrebungen der Neuzeit entnehmen kann. Diese sind die weltbewegenden, denen die Zukunft der Geschichte angehört; in ihnen allein wohnt wirkliche Lebenskraft; sie sind das, was der Gegenwart Werth und Bedeutung verleiht. Alles Uebrige hat sich ausgelebt und erstirbt allmälig. „Katzenmusiken" freilich sind auch keine große Kunst-Errungenschaft, und man kann wohl im Scherz die Gegenwart in Hinblick auf die Kunst in solcher Weise parodiren; im Ernst es zu behaupten, würde ein absichtliches Verkennen des unzweifelhaft Guten sein, was schon jetzt resultirt. Oder ist nicht das schon ein großer Gewinn, daß das Publikum sich überall abwendet von dem seichten Kunsttreiben der letzten Jahre, und entschieden das Bessere wünscht? — Ich verlange eine Anerkennung der Neuzeit, wie die hier ausgesprochene, ich verlange Sympathie für die großen Ideen derselben. Das Specielle der politischen Gestaltung, ob die Forderungen schneller und mit einem Male oder langsamer realisirt werden sollen, woraus die verschiedenen Parteien hervorgehen, kommt für uns fast gar nicht in Frage, und ich hoffe darum auch, daß die Meisten, selbst wenn sie sich zu verschiedenen politischen Parteien bekennen, mit diesen Sätzen einverstanden sein können. Der Künstler hat sich allein zu entscheiden, ob er in der Dämmerung alternder Weltzustände Wohnung nehmen, oder der Sonne der neuen Welt entgegen gehen soll.

In einem früheren Artikel bemerkte ich, die Musik müsse demokratisch sein; ich gebrauchte das Wort, als ein Schlagwort der Zeit, in der Meinung, damit am kürzesten und passendsten zu bezeichnen, worauf es ankomme. Gerade diese Bezeichnung aber fand

Widerspruch, und ich komme darum hier noch einmal darauf zurück. Es ist jedenfalls Thatsache, daß es verschiedene Gesinnungen, aristokratische, demokratische z. B. giebt, und daß sich diese Richtungen in der gesammten Empfindungsweise des Menschen ausprägen. Wenn nun die Musik nicht ein leerer Formalismus ist, sondern wirklich Inhalt, Geist und Charakter in ihr sich darstellt, so müssen auch derartige Verschiedenheiten in der Gesinnung der Tonsetzer in den Werken derselben zur Darstellung kommen. Man vergleiche z. B. C. M. v. Weber, Mendelssohn auf der einen, Beethoven, L. Berger auf der anderen Seite. Dort die Exclusivität, das Geglättete der Bildung, Stimmungen, wie sie vorzüglich höheren Lebenskreisen eigen sind, eine engere, abgegrenzte Welt; hier die mächtige, ungebändigte Leidenschaft, wie sie im Volke lebt, das Ursprüngliche und Primitive, oder bei Berger ein tiefer, in sich abgeschlossener, ächt republikanischer Charakter. Wenn ich daher sagte, die Musik müsse demokratisch sein, so konnte dies nichts Anderes heißen, als: der Künstler solle nicht das aussprechen, was er ausschließlich für sich hat, sein gesondertes Empfinden, oder Richtungen, wie sie einzelnen Kreisen der Gesellschaft eigen sind, das Particulare; die Meinung war, daß die Stimmungen des Künstlers diejenigen sein müssen, welche das gesammte Volk bewegen. Der Künstler soll mit seiner innersten Empfindung in dem großen Ganzen seines Volkes leben, und es wird ihm dies zugleich die beste Gewähr sein, daß er von der Gesammtheit gehört wird.

Gilt es nun der Kunst ein würdiges Heiligthum zu bauen, gilt es dem Aufschwunge der Neuzeit entsprechend die künstlerischen Angelegenheiten zu gestalten, so verlangt der Ernst der Zeit, daß das Gesinnungslose mehr und mehr verdrängt werde. Wir bekämpfen dasselbe nicht blos, weil es den Forderungen der Kunst nicht entspricht, wir bekämpfen es auch, weil es den Charakter verdirbt, und die Kunst statt segensreich nur verderblich wirken läßt. Dahin gehört die hohle erlogene Salonmusik; dahin gehört die mattherzige, italienische Operndudelei, dahin gehört die Virtuosität, die nur in sinnlichem Ergötzen das Wesen derselben erblickt. — Der erwachte Patriotismus darf auch in der Kunst die übergroße Herrschaft des Auslandes nicht dulden. Es ist damit keineswegs eine engherzige und bornirte Nichtanerkennung fremder Verdienste, es ist nur die Sympathie für das Nationale gemeint, welche denselben, selbst wenn es im Augenblick ein Geringeres ist, aufmunternd entgegenkommt — Endlich ist darauf zu sehen, daß die Kunstschöpfungen, welche den Geist der Neuzeit aussprechen, zur Herrschaft, zur bevorzugten Anerkennung gelangen. Die gesammte Kunst muß in den Aufführungen repräsentirt werden, in umfassenderer Weise als bisher; aber an die Spitze zu stellen ist das, was wahrhafter Ausdruck der Gegenwart ist. Stets nur „überwundene Standpunkte" vorzuführen, ist ein Unrecht gegen die weiterstrebenden Künstler, eine Bevormundung des Publikums, so wie eine Wirksamkeit im Interesse des Rückschritts.

Daß im Augenblick die Zeitverhältnisse der Kunst nicht günstig sind, wer wollte das verkennen? Diese augenblicklichen Einflüsse indeß sind nicht der Maaßstab, nach welchem die ihnen inwohnende ewige Bedeutung zu messen ist. Die Geschichte verfolgt höhere Zwecke, als daß sie Rücksicht nehmen könnte auf das größere oder geringere Wohlbefinden einzelner Generationen. Die diese Zwecke erkannt haben, beugen sich der Nothwendigkeit und fühlen sich gehoben, indem sie die Stimme des Weltgeistes vernehmen. Nur die armen, nackten, irdischen Existenzen, deren Leben aller geistigen Güter baar ist, jammern.

Aus Frankfurt a. M.

Oper und Concert.

Nach Tichatscheck's beendeten Gastspielen kam der Komiker Räder und gab einen Cyklus seiner abenteuerlichen Possen mit Musik, die aber trotz des großen Beifalls doch gerade keine vollen Häuser machten. An des Bassisten Conradi Stelle ist nun Dettmer aus Dresden getreten und mit offenen Armen empfangen worden. Sein Debüt war Sarastro, dessen gefühlter Vortrag bei sonorer Tiefe recht wohl that. Die Zauberflöte wurde am 6ten Mai gegeben, am Tage des hies. demokratischen Märzcongresses. So begegnen sich Contraste. Unter den laufenden Opern traten noch besonders hervor: Belisar und Marschner's Templer, worin Hr. Clement die Titelrollen sang. Dieser Sänger, bei welchem sich so viele günstige Requisiten vereinigen, steigt täglich mehr in der Gunst des Publikums. Was seine Darstellungen besonders auszeichnet, ist bei dramatischer Lebendigkeit die gute Natur der Auffassung, welches sich neuerdings in den sich so heterogen gegenüberstehenden Partien des Templer, Belisar und Papageno erwies. Einige Eigenmächtigkeiten im Gesang des Letzteren verbannen wir indessen als abnorm in die italienische Partitur. Hr. Chrudimsky gab nach seinen Triumphen, die er als deutscher Heldentenor kürzlich in Frankreich feierte, den Alamir und Ivanhoe mit vielem Beifall, wenn man ihm auch keine Lorbeerkränze zuwarf, wie bei seinem letzten Gastspiele in Nancy geschah. Brav waren die HH. Leser und Meinhold

als Großmeister und Wamba. Hr. Leser verdient den Namen eines correcten Sängers namentlich im Recitativ, was er jüngst als „erster Sprecher" bekundete, wenn er auch gleich noch mit der Härte seines Organs zu kämpfen hat. In deutlicher Pronunciation könnte mancher Koriphäe des Gesanges von ihm lernen. Unsere Anschütz gab die Rebecca. Hut ab! Frau Behrend-Brandt sang als wieder genesen mehrere große Partien, und so steht zu hoffen, daß unser Opernpersonal endlich einmal arrondirt, und fest stehen werde.

Abschieds-Concerte gaben die HH. Stighelli und Conradi, ersterer mit, letzterer ohne besonderen Erfolg. Sonst wurden noch einige Soiréen zu guten Zwecken gegeben, deren Aufzählung aber hier nicht interessiren kann. Das wichtigste musikalische Ereigniß der letzten Tage war Heinrich Dorn's Akademie im Thater.

Es dürfte bald ein zweckmäßiger Gebrauch bei den Componisten werden, mit ihren Werken auf Reisen zu gehen, um die Welt damit bekannt zu machen, weil sich sonst nur wenig Gelegenheit dazu darbietet. Berlioz hat den Anfang gemacht, aber sein Unternehmen scheiterte größtentheils an den übertriebenen Ansprüchen, die seine Werke an die Mittel der Orchester machten. Berlioz ist in dieser Beziehung der Meyer-Beer der Symphonie, für dessen Koloß-Opern gewöhnliche Menschenkehlen fast nicht mehr ausreichen wollen. Es soll hier nicht erörtert werden, ob aus der Revolutionsmusik dieser beiden Riesengeister auch ein wirklicher Fortschritt für die Kunst hervorgegangen ist; aber es wirft sich bei solchen Feldzügen gegen Oper und Concert von selbst die Frage auf: ob es auch recht ist, der Menschheit den Genuß der Musik so sehr zu erschweren. Wenn Euterpe, die heitere, wohltönende Muse, auf Erden jetzt eine Rundschau halten würde, um einmal auszuscheiden, was nicht in ihr Bereich gehört, wie viele tausend Ballen des Ueberschwenglichen und Barocken in der Musik würde wohl dem Tartarus verfallen? Es ist daher um so erfreulicher, wenn uns die Gebilde der edlen Tonkunst wohlthuend entgegen treten. Dorn ist in seiner Symphonie (C-Dur) offenbar von dieser Intention geleitet worden, und Euterpe würde dieselbe bei ihrer irdischen Wallfahrt wohl als ihr Eigenthum anerkannt haben. Der Hauptcharakter der Symphonie gehört unstreitig in das Gebiet einer eleganten Lyrik, trotz allem Hinbrausen effectvoller Steigerungen, die sich namentlich im Finale bekunden. Es ist schade, daß uns die Partitur nicht zur Hand liegt, um diese Composition, welche die Gattung der Symphonie jedenfalls um ein ehrenhaftes Werk bereichert, in ihren Details verfolgen und würdigen zu können. Diese verdienstliche Arbeit sei einer eigenen Diatribe vorbehalten. Der Totaleindruck überzeugte uns indeß von der richtigen Vertheilung von Schatten und Licht, von weiser Beherrschung der Mittel bei allem Reichthum der Instrumentation, von grammatikaler Correctheit bei einer blühenden Phantasie, von einer kunstgewandten Durchführung der Themas, und von einer Originalität der Erfindung, die leider heut zu Tage immer seltener wird. Hin und wieder nur schien uns der elegante Schwung — das vorherrschende Prinzip der Symphonie — durch etwas zu strenge Arbeit oder antike Form geschwächt zu sein. Als ein gelehrtes Curiosum ist die Quartett-Cadenz im dritten Satz zu bezeichnen, deren trefflich executirte Solostimme in den Händen der HH. Wolff, Eliason, Posch und Ripfel waren, deren tieferes Verständniß aber nur nicht im Fassungsvermögen des gesammten Publikums liegt. Wir betrachten diese Cadenz als eine geniale Abweichung von der hergebrachten Form, als ein Impromptu, das aber wieder als ein in sich selbst abgerundetes Ganze, als ein eigener kleiner Staat im Staate, große Beachtung verdient. Einen hervorstechend schönen Eindruck machte vor allen das zweite Trio des Scherzo (insensibilmente), welcher Satz zu den anmuthigsten und nicht minder originellen der ganzen Symphonie gehört. Was uns aber als eines der besten Verdienste erscheint, ist der innere und geistige Zusammenhang der vier Theile, welcher durch die oben berührten Abweichungen an der Einheit des Charakters durchaus nichts verliert. So viel, was sich in nuce über eine große Symphonie sagen läßt, die man nur einmal gehört hat.

Die Fest-Ouvertüre mit Sologesang und Chor, im vorigen Jahre bei Gelegenheit der Säcularfeier des Cölner Dombaues zum ersten Mal dort aufgeführt, ist ein Werk, dessen feine Intentionen wohl nur nach genauerer Einsicht, oder nach öfterem Hören vollkommen verstanden werden können, weshalb die Wirkung auch nicht so schlagend war, als es sich der Componist gedacht haben mochte. Wie Blitze am Firmamente sich durchkreuzen, so begegnen wir hier dem Reichardt'schen Motiv über Vater Arndt's Lied: „Was ist des Deutschen Vaterland" in vielfachen Verschlingungen, bis nach wahrhaft dramatisch geschürztem und gelöstem Knoten das Ganze in ein gewaltiges: „Das ganze Deutschland soll es sein!" endet. Vielleicht wäre die Wirkung eine allgemeinere gewesen, wenn der Componist den verlängerten Chor mit einer großartigen Fuge hätte schließen lassen. Jedenfalls ist diese Ouvertüre ein Ausfluß patriotischer Begeisterung, und verdient schon allein als solche einen Ehrenplatz im Pantheon der schönen Künste. Der Schauspieler Reger sprach den commentirenden Prolog von

Sternau mit dem ihm eigenen Wohllaut des Organs, der gleichzeitig das Ohr und das Herz trifft. Hr. Dorn leitete diese beiden Werke selbst, und bethätigte sich dabei als einen gewandten und energischen Dirigenten, obgleich ihn sein Feuer in Bezug auf Tempo, namentlich im Scherzo der Symphonie, offenbar zu sehr fortriß. Doch schien unser Orchester um so mehr in seinem esse zu sein, da in diesem Treiben gleichsam eine Verwandtschaft mit Guhr lag, der sich bekanntlich auch oft darin gefiel, seine Streiter auf's Eis zu führen.

Hr. Ernst Koch, fürstl. schwarzb. Kammersänger, trug mit großer Zartheit zwei Lieder von Dorn vor: „Frage und Antwort" und „Abends". Organ, Vortrag, so wie die Pianobegleitung des Componisten bildeten ein so schönes Ensemble, daß dadurch der Wunsch erregt wurde, diesen schulgebildeten Tenoristen noch öfter zu hören. Leider reiste er nach zweien Tagen mit Dorn wieder ab, welcher um so mehr Anspruch auf die Dankbarkeit des hies. Publikums machen durfte, da sein Bestreben uns seine neuesten Werke vorzuführen völlig uneigennützig und blos auf die Ehre des Künstlers basirt war. Jedenfalls wurde ihm ein so brillanter Beifall zu Theil, wie seit langer Zeit keinem Componisten, welcher — blos Symphonien aufführen läßt. Ueberhaupt scheint uns die Theilnahme des Orchesters ein sehr gültiger Maaßstab zur Beurtheilung eines Kunstwerks, da diese Corporation, übersättigt von Musik, nicht leicht etwas gut heißen wird, was nicht große Verdienste hätte. Mancher im Auslande gepriesenen Composition wird vor diesem gefürchteten Forum ein Veto, weshalb sich jeder Tonsetzer Glück wünschen kann, der hier Anerkennung findet.

C. G.

Acht Tage in Berlin.

Man kann nicht sagen, daß der Belagerungszustand Berlins auf die musikalischen Zustände daselbst nachtheilig gewirkt hätte, im Gegentheil ist die Theilnahme für Musik wieder so rege, wie in früheren Zeiten; doch ist Musik Etwas, wofür unsere modernen Politiker keinen Sinn haben, und selbst wenn einer gesonnen wäre, Einiges anzuführen, was für den abnormen Zustand spräche, so würde von ihr nie und nimmer die Rede sein.

Zwar die neue Oper „die lustigen Weiber von Windsor" (es war, wenn ich nicht irre, die dritte Vorstellung, der ich beiwohnte) hatte das Opernhaus nur mäßig gefüllt. Sie scheint, so viel ich nach einmaligem Hören urtheilen kann, zu denen zu gehören, die doch nicht gleich spurlos von der Bühne verschwinden, wo es dem Componisten gelingt, durch glücklich nachgebildete pikante Melodien und Rhythmen das sogenannte große Publikum zu fesseln. Dabei ist Alles gut arrangirt, und die Scenerie im 3ten Act vortrefflich. Man kann nicht besser das phantastische Treiben der Shakespeare'schen Elfen, Kobolde und Rüpel in die Wirklichkeit übertragen, als es hier geschehen. Nimmt man noch dazu einen Mondaufgang und Waldlandschaft im ersten Frühlingsgrün, so schön, wie beides die Kunst nur herstellen kann, eine dem Ganzen entsprechende Musik, so wird man überzeugt sein, daß der Zuhörer vergißt, wie Falstaff eine gar zu unmusikalische Figur sei, die leicht ekelerregend wirkt, wie die Musik gerade nichts Neues enthalte, sondern Befreundetes für Liebhaber des Idealen und des Trivialen, und wie die Ausstellungen alle heißen mögen, und so mit einer Art Befriedigung das Haus verläßt.

In ein anderes, in das wirkliche Reich der Töne wurde ich am folgenden Abend versetzt. Die Kapelle führte unter Taubert's Leitung die neunte Symphonie des unsterblichen Meisters aus. Voran gingen die Ouvertüren zum Sommernachtstraum und zur Entführung. An letztere schloß sich noch die erste Arie des Belmonte, von Mantius mit künstlerischer Vollendung gesungen, vom Orchester außerordentlich discret begleitet. — Bei dem ersten Satz der Symphonie vermißte ich etwas die dem Orchester dabei so nöthige Kühnheit und Energie. Die Schwierigkeiten sind freilich groß, zwei Proben nicht hinreichend — vielleicht trägt auch etwas mit dazu bei, daß die Kapelle immer mehr dahin gedrängt wird, möglichst zurückhaltend zu begleiten (was allerdings bei der Oper von außerordentlichem Werth), daß man etwas zu viel auf das Saubere und Glatte der Ausführung giebt. Wo diese Auffassungsweise ganz an ihrem Platz, wie im Adagio, wird das möglichst Beste geleistet. Sehr erfreulich war es, daß Fr. Köster die Sopranpartie übernommen, — nicht leicht ist die so schwierige Aufgabe schöner gelöst werden. So künstlerisch sicher auch Mantius ist, so vermißt man doch im Quartett zu sehr den Klang der Stimme — letzteres wirkte darum nicht so, wie man es nach den Kräften der Vortragenden hätte erwarten können. Bei der Anhörung des Finales stiegen mancherlei ketzerische Gedanken in mir auf. Würde es nicht viel verständlicher werden, wenn man es etwas abkürzte, und zwar zum Nutz und Frommen Vieler, die sonst gar nicht ohne Sinn dafür sind? Nach dem ersten:

„Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt.
Ueber Sternen muß er wohnen."

könnte mit dem Poco Allegro stringendo, wo nach zwölf Tacten Einleitung die Worte kommen: Seid umschlungen Millionen — fortgefahren werden. So müßten auch die Wiederholungen des Scherzo's wegfallen, wie es hin und wieder bei dem der A-Dur Symphonie geschieht. Dann wäre es möglich, die Symphonie öfter vorzuführen, man würde vertrauter damit werden, weniger Zuhörer, im Gesicht verzweifelnde Ergebung, sehen, und könnte von Zeit zu Zeit das Ganze bieten. Wie Etwas durch verständiges Abkürzen gewinnen und dadurch Gemeingut werden kann, hat sich recht bei Samson von Händel gezeigt, und so sehr die Mosel'sche Bearbeitung geschmäht worden ist, sie allein machte es doch möglich, das treffliche Werk wieder in's Leben einzuführen.

Indeß man wird fortfahren zu sagen, daß diese Symphonie das Großartigste ist, was in dieser Weise geschaffen worden, man wird bedauern, daß sie den Laien unverständlich bleibt, man wird aber nichts thun, das Verständniß anzubahnen, denn das verstieße gegen das Hergebrachte und verletzte die musikalischen Glaubensartikel.

Wie in allen größeren Städten, hat sich auch in Berlin ein Verein namentlich jüngerer Tonkünstler gebildet, der zugleich bezweckt, Werke der Gegenwart, besonders Kammermusik, zur Aufführung zu bringen. Das Bestreben ist sehr anerkennenswerth, nur fand ich in Berlin auszusetzen, daß man nur Compositionen der Gegenwart nimmt, während in Leipzig in passender Auswahl auch ältere Sachen vorgeführt werden. In der Soirée, der ich beiwohnte, machte eine Sonate von Hugo Seidel, löbliches Streben bekundend und wohlwollend von der Versammlung aufgenommen, den Anfang. Darauf folgte ein Streichquartett von Stahlknecht, das zwanzigste des Componisten, wie ich hörte, fließend geschrieben, doch schwebte der Geist des sel. Nicolai darüber. Zuletzt kam ein Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn von Fl. Geyer. Dieser Componist ist in der letzten Zeit sehr thätig gewesen, und man merkt überhaupt, daß die Berliner sich aus Haydn's Jahreszeiten die Stelle

„O Fleiß, von dir kömmt alles Heil!"

zum Motto erwählt haben. Möge die Ausdauer jeden redlich Strebenden zum erwünschten Ziele führen.

Die Zauberflöte, oder vielmehr ein neuer Tamino, der darin zum ersten Mal auftrat, hatte das Haus bis auf den letzten Platz gefüllt. Man behandelt sie nicht mehr so stiefmütterlich, wie zu Spontini's Zeiten, wo der Himmel der sternenflammenden Königin aussah, als hätte anhaltender Regen nachtheiligen Einfluß auf ihn geübt, wo die drei Damen und die drei Genien ad libitum sangen. — Die besten Kräfte hatten sich dabei betheiligt. Der Tenor, ein Herr von der Osten, besitzt eine angenehme, doch für das große Haus noch etwas zu schwache Stimme, und erfreute außerdem durch sehr gute Aussprache. Manches Fehlerhafte kam wohl auf Rechnung des ersten Auftretens und der dadurch herbeigeführten Befangenheit. Den Papageno gab Hr. Krause mit vielem Beifall, die Königin der Nacht Fr. Köster. Die Kapelle zeichnete sich aus. Schon die Ouvertüre wurde zwar mit Feuer, aber doch nicht übertrieben schnell, wie so häufig, durchgeführt, und musterhaft war die Begleitung des Gesanges.

E. T. S.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte zu vier Händen.

N. W. Gade, Op. 15. Symphonie (Nr. 3. A-Moll) für Orchester. Vierhändiger Clavierauszug. Breitkopf u. Härtel. 2 Thlr.

Die Partitur des Werkes, welche bereits vor Jahr und Tag erschienen, wurde uns leider nicht zur Besprechung eingesandt. Es war uns somit die Gelegenheit benommen, das nach der ersten Aufführung desselben gegebene Referat (siehe Bd. 27, S. 294 d. Z.) ausführlicher zu ergänzen und zu begründen. Der Clavierauszug veranlaßt uns, mit einigen Worten darauf zurückzukommen. Das Werk ist Poesie, ein Tongebilde voll duftigen, blühenden Lebens. Gade's künstlerische Natur zeigt sich in ihm, wie in allen seinen bisherigen Schöpfungen, als eine vom Genius des Friedens durchhauchte; Erlebnisse, welche die großen Gegensätze der idealen Welt und der Welt der Wirklichkeit in sich fassen, und die ganze innere Kraft zu ihrer Vermittelung in Bewegung, die sich widerstreitenden Elemente dieser Kraft in Kampf setzen, kommen weder in der Symphonie, noch in den früheren Werken des

Tondichters zur Darstellung. Sie sind vorzugsweise Tongemälde, Landschaften der reizendsten Art vergleichbar, bei denen alle Darstellungsmittel meisterhaft verwendet sind. Sie entzücken wie diese den Beschauenden, veredeln seinen Sinn für Schönheit, versetzen ihn in eine Welt der Dichtung und erfüllen ihn so mit hoher Freude. Aber ein Drama, das tief in sein Inneres einschneidet, in ihm jene Begeisterung weckt, die unmittelbar zu aufopfernder That hintreibt, entfalten sie nicht vor ihm. — Die drei Symphonien des Tonsetzers unterscheiden sich ihrem Inhalte nach nicht von einander, wohl aber in Hinsicht auf die Darstellung. In der ersten zeichnet derselbe mit starken, kräftigen Strichen, doch unterläßt er das Einzelne sorgsam auszuführen; in der zweiten Symphonie ist das Verhältniß umgekehrt, die Ausführung des Einzelnen scrupulöser, so daß der Gesammteindruck des Ganzen beeinträchtigt worden; in der dritten Symphonie decken sich beide Seiten und Alles gestaltet sich zu schöner Vollendung. Mit dieser Symphonie schließt sich, so weit wir dies überhaupt im Voraus bestimmen können, die erste Entwickelungsperiode des Tonsetzers ab. Welche Richtung die fernere schöpferische Wirksamkeit desselben nehmen wird, ist vor der Hand zweifelhaft. Was der Tons. in sich hatte, das ist vollständig und entsprechend zum Ausdruck gekommen, wir finden nichts, wozu es ihn, ohne daß er's erreicht, noch hindrängt; der Inhalt zeigt sich erschöpft. Von den Erlebnissen, die dem Verf. werden, wird es abhängig sein, ob sein Schaffen in Zukunft von gleichem Erfolge als bisher gekrönt sein wird.

Die vier Sätze des Werkes sind bezeichnet: Presto (A-Moll), Andante sostenuto (A-Dur), Allegretto assai moderato (Fis-Moll), Allegro molto e con fuoco (A-Dur). Der Auszug ist gut, mit Fleiß und Sorgfalt gearbeitet. Daß weder der Verf. desselben genannt, noch die Instrumentation irgend wie angedeutet worden, finden wir aus leicht begreiflichen Gründen nicht in der Ordnung. Als Unrichtigkeiten erweisen sich nur die tiefen cis statt d, Seite 46, Tact 39, 40, 47, 48 und 49. Sonst ist Alles correct und gut. Wer das Werk noch nicht kennt, sei ja beflissen, es sich zu eigen zu machen!

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 12. Trio pour Piano, Violon et Violoncello, arrangée d'après le Quatuor en mi B-moll. Hofmeister. 1 Thlr. 10 Ngr.

Das Arrangement ist gut und so leicht, als es sich den gegebenen Verhältnissen nach erwarten läßt. Durch den Umstand, daß durch die vorliegende Einrichtung die Zahl der Ausführenden von vier auf drei beschränkt wurde, ist das beliebte Werk vielen Kreisen näher gerückt worden, und wir machen auf's Neue Freunde von Kammermusik auf dasselbe bei dieser Gelegenheit aufmerksam.

Für Flöte mit Pianoforte.

Pr. Amtmann, Souvenir de Liszt; Rakoczy, marche hongroise pour la Flûte avec accompagnement de Piano. Diabelli. 1 Fl.

Außer der an sich sonderbaren Idee, den Rakoczymarsch für Flöte zu bearbeiten, ist nichts weiteres Merkwürdige über das Stück zu erwähnen. Es gleicht anderen Virtuosenstückchen wie ein Ei dem anderen, und es wird ihm nicht an Verbreitern und Verehrern mangeln.

Mehrstimmige Gesänge.

Th. Hahn, Zweistimmige Lieder für Schulen. III. Heft. Bote u. Bock. Pr. 2 Ngr.

Kindliche Lieder und Weisen. Gern wäre ich über das Verfahren des Herausgebers näher unterrichtet. Es findet sich kein Componist angegeben, denn der Verfasser kann nicht allemal sagen, daß er blos die Melodie entlehnt habe. So z. B. in Nr. 6, Wanderlied, der Zigeunerchor aus Preciosa, hat er nicht blos die Melodie, sondern auch die 2te Stimme aus Weber's Composition genommen, und nicht allemal gut gewählt. So mußte er im 3ten Tact statt f, a nehmen, der Nachahmung halber, und am Schluß des 4ten der 2ten Stimme a geben. Sonst sind die Stimmen in den übrigen Liedern sehr hübsch geführt, weiß zwar nicht, ob dies Hrn. Hahn's Verdienst.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.
Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 42.** Den 24. Mai 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Streichinstrumente mit Pianoforte.

Louis Spohr, Op. 135. Sechs Salonstücke für Violine und Pianoforte. — Hamburg u. Leipzig, Schuberth u. Comp. Pr. 2⅓ Thlr.

Obwohl für die Unterhaltung bestimmt, so sind doch diese Compositionen des geschätzten Meisters keineswegs ohne künstlerischen Werth; sie gehören ohnstreitig zu dem Besseren, was für den Salon geschrieben ist, und somit ist es erfreulich, neben den vielen seichten und geistlosen Werken dieser Art einmal Gutem zu begegnen. Der Componist muthet zwar weder dem Violin- noch dem Clavierspieler (der übrigens ersteren meist nur begleitend unterstützt) bedeutende Schwierigkeiten zu; doch muß der Violinspieler, um die Stücke gut zu spielen, Spohr's Spielart durchaus kennen. — Die einzelnen Stücke tragen folgende Ueberschriften: Barcarole, Scherzo, Sarabande, Siciliano, Air varié, Masurka. — Gilt es, neben der Melodie auch die Harmonie hervortreten zu lassen, also beide Elemente zu verschwistern, dann dürfte wohl Spohr keinem der bedeutenderen Componisten der Gegenwart nachstehen, da ja das Bestreben, die Harmonie zur Geltung zu bringen, in allen seinen Werken sich mehr oder weniger kundgiebt. So hat uns denn beim Durchspielen dieser Stücke die Sarabande am meisten gefallen. Eine einfache, doch kernige Melodie in H-Moll, getragen von kräftigen Harmonien mit schönen Modulationen, führt uns die edlen, geistreichen Tanzformen der älteren Zeit, wie wir deren in Bach's Suiten vortreffliche Stücke finden, wieder vor, und ist, da der ganze Satz edel gehalten ist, von vortrefflicher Wirkung. Nach einem Trio in H-Dur, welches durch seinen leichten und beweglichen Charakter einen guten Gegensatz gegen die Sarabande bildet, kehrt diese wieder, und führt nach schönen Harmoniewendungen zum Schluß. Dieses Stück, so wie die Barcarole, welche, in sofern, als Alles darin Melodie ist, einem Liede ohne Worte sehr ähnelt, sind die ansprechendsten Piecen des Heftes. Das Werk sei allen Denen, welche nach Besserem suchen, empfohlen; gewiß wird es bei allen Kunstfreunden gebührende Anerkennung finden.

G. Albrecht.

J. B. Groß, Op. 38. Concerto pour le Violoncelle avec accompagnement de l'Orchester ou de Piano. — Braunschweig, Meyer jun. Preis mit Pianof. 1 Thlr. 16 Gr.

Dieses Concert (E-Dur) erhebt sich über die gewöhnlichen Virtuosenstücke, indem es, absehend von werthloser Spielerei mit einer brillanten Technik, musikalischen Inhalt zu geben sucht. Ist dieser auch immer noch ein bedingter, so verdient er doch Anerkennung und Beachtung. Das beste Stück darin ist das Andante, das durch ausdrucksvollen Gesang in den wirksamsten Lagen des Instruments, wenn auch nicht in auffallend neuer Weise, hervortritt. Das zweite Hauptmotiv des ersten Satzes ist nicht ganz selbstständig; Rossini's Tell (im Duett „O, Mathilde")

scheint (bei der Wiederholung S. 6, Syst. 3) influirt zu haben. Uebrigens dürfte dieser Satz hinsichtlich seines Charakters etwas zu farblos gehalten erscheinen. Der dritte Satz, Rondo, hat schärfere Zeichnung, obwohl das Hauptmotiv, etwas leicht beschwingt und mit französischer Keckheit auftretend, einen etwas zu grellen Gegensatz zu dem Andante liefert. Die Durchführung desselben ist indessen geschickt und auch auf das begleitende Orchester nicht uninteressant vertheilt, so daß dieses individualisirter als in den übrigen Sätzen erscheint. Die begleitende Pianoforte-Stimme hat keine Schwierigkeiten.

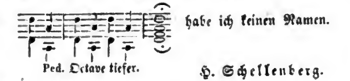
Em. Klitzsch.

Kirchenmusik.

Jul. André, 8tes Werk. **Das Vaterunser für drei Männerstimmen oder zwei Soprane und Baß, mit Begl. der Orgel und drei Posaunen ad lib. — Offenbach, Joh. André. Part. u. Stimmen 1 Fl. 12 Kr.**

Auf dem Titel steht noch: Zweite, berichtigte Ausgabe. Wie soll ich das deuten? Entweder war die erste Ausgabe sehr fehlerhaft, oder sehr begehrt und daher vergriffen. Dem sei wie ihm wolle, ich halte mich an das, was vorliegt, und sollte es mich freuen, wenn auch ich die Nothwendigkeit dieser zweiten Ausgabe empfinden könnte. Doch ich mag hinsehen wohin ich will, überall stoße ich auf Dinge, die mich wünschen lassen, daß Hr. André seine Phantasie lieber wo anders hin als auf Kirchenmusik gerichtet hätte. Da ist keine Spur von Selbstständigkeit, alles abgedroschene, abgeleierte, mühsam zusammengestellte Sätzchen ohne inneren Halt. Und um nun dieses berichtigte Werk dem Publikum auf's Neue vorzuführen, wurde laut Anmerkung die Einleitung mit Genehmigung der rechtmäßigen Verleger aus des Verfassers Op. 23 entnommen. Hier ist blos von den rechtmäßigen Verlegern die Rede; der Verf. wird und muß aber wohl von diesem Arrangement gewußt haben, und ist dieses Verfahren desto unverzeihlicher, oder giebt ein Armuthszeugniß. Uebrigens ist das Nachspiel zum ersten Sätzchen S. 4 der entlehnten Einleitung so ähnlich, wenn es nicht ebenfalls berichtigt, d. h. ebenfalls mit derselben ähnlich gemacht worden ist, was ich nicht weiß, daß dadurch die productive Kraft des Componisten in Hinblick auf Op. 23 sehr in Frage gestellt wird. Der Componist, dessen Werk aus künstlerischem Bewußtsein entsteht, wird sich auch nicht dazu hergeben, es für alle Fälle herzurichten, wie es Hr. A. gethan hat.

Ein Nachtheil des Tonstücks ist auch der zu häufige Tempowechsel. Außer dem Schlußsatze, der ein lebhafteres Tempo fordert, wechselt das Stück viermal das Tempo. Das Adagio zu: Und führ' uns nicht in Versuchung, ist das best' gelungene; doch schon in der zweiten Hälfte: Erlös' uns von dem Uebel, wird man mit dem Componisten uneins, süßliche Harmonien und die steten Abrisse der Melodie stellen sich wieder ein. — Im Schlußsatze sind die Melodien nicht neu, längst bekannt; und wenn auch hin und wieder Einzelnes, wie auf S. 10 der Eintritt des Basses und der Posaunen, befriedigt, so ist dies Alles nicht hinreichend, das Werk zu heben. Gegen das Ende hin wird der Satz in seinen breiten, dürren Accord- und gewöhnlichen Melodiefolgen trivial, und für den gänzlichen Schluß mit der Orgel



habe ich keinen Namen.

H. Schellenberg.

Kleine Zeitung.

Aphoristisches. Viele dünken sich sehr weise, und lachen über die Recensenten, welche, als Beethoven auftrat, diesen nicht sogleich anerkannten. Fragen wir aber nach den Ansichten derselben über die Gegenwart, so bemerken wir bald, wie sich bei ihnen, unbewußt, dasselbe Schauspiel, dieselbe Verkennung des Neuesten wiederholt; sie ahnen nicht, daß sie sich bei ihren Nachkommen dasselbe Schicksal bereiten, welches sie jenen alten Recensenten jetzt angedeihen lassen. — Die Klagen über die „Mißbräuche der neueren Musik" sind so alt als die Tonkunst; sie wurden in allen Jahrhunderten laut; V. Galilei schrieb darüber im 16ten, Martini, Kirnberger im vorigen Jahrhundert u. s. f. Nach so vielen geschichtlichen Erfahrungen, sollte man meinen, wäre es an der Zeit, einzusehen, daß der Grund des Mißfallens nicht in der Sache, sondern in der eigenen Individualität, in dem eigenen Mangel des Verständnisses liegt. Auch der Uebelstand würde dann schwinden, daß Mancher glaubt der Kunst zu nützen, wenn er allein das Classische gelten läßt, das Neuere mit Füßen tritt, gar nicht anhören mag. Mancher verwehrt förmlich dem Publikum, das unter seinem Einflusse steht, die Bekanntschaft mit neuerer Musik. Wer aber die Kunst der Zeit nicht fördert, schadet unmittelbar dem Fortgange derselben, mittelbar der gesammten Kunst, auch der früheren, weil er derselben den Boden, den sie nur in einem lebendigen Zeitbewußtsein finden kann, entzieht. Wo Stillstand, da ist in

geistigen Dingen ein Rückgang; wo keine lebendige Productivität, da sinkt die Kraft selbst für Anerkennung der alten Größe, da geht der Sinn dafür verloren. So verkehrt sich eine ursprünglich gute Gesinnung und die beste Absicht in ihr Gegentheil, — eine Gesinnung, die nur das Gute will und stets das Böse schafft, könnte man, die Mephistophelischen Worte parodirend, sagen. —

Tempostreitigkeiten. Daß eine große Verschiedenheit der Ansicht über das Tempo eines und desselben Tonstücks oftmals unter den Musikern obwaltet, ist eine bekannte Sache. Demohngeachtet gesteht man der abweichenden Meinung nicht gern eine Berechtigung zu; man ist schnell bei der Hand mit dem Urtheil, der gute Musiker dürfe nicht zweifelhaft sein über das Tempo. Der gute Musiker, der Solches thut und ausspricht, vergißt, daß er mit sich selbst allerdings schnell einig werden muß, daß er damit aber nur das Tempo, was seinem Temperament, seiner Individualität gemäß ist, gefunden hat. Eine große Ungerechtigkeit aber müßte es genannt werden, seine Individualität ohne Weiteres als Maaßstab für Andere zu betrachten. Allerdings dürfen die Abweichungen nicht so groß sein, daß ein Adagio zu einem Allegro gemacht werden kann, und in einem derartigen Falle ist es erlaubt, ein solches Verfahren ohne Weiteres als unrichtig zu bezeichnen; Schwankungen aber werden immer vorkommen. Hat ferner einmal ein Normalzeitmaaß aus der Stimme der Gesammtheit sich festgestellt, dann ist es ungeeignet, wenn der Einzelne seine individuelle Auffassung noch geltend machen will. Die Stimme der Gesammtheit ist in dieser Angelegenheit wohl die höchste Instanz, weil sie das Resultat aller Individualitäten ist, und den Punkt bezeichnet, worin Alle zusammentreffen.

F. B.

Tonkünstler-Verein zu Stettin. Die sechste Versammlung fand am 8ten Febr. d. J. Statt. In derselben wurden folgende Sachen vorgetragen: 1. Phantasie f. Clavier zu 4 H. von Fr. Schubert (Frl. Th. S. und G. Flügel). 2. Lied von Fr. Schubert (H. Lindau). 3. Duett aus Judas Maccabäus von Händel (Frl. A. W. u. Th. S.). 4. Vorlesung von Koßmaly über Don Juan von Mozart, nach Oulibischeff. — Die siebente Versamml. am 8ten März brachte: 1. Chorsatz von Koßmaly (Nessun maggior dolore). 2. Quintett von Reicha f. Flöte (Peleré), Oboe (Malidow), Clarinette (Dellerue), Fagott (Goltz), Horn (Görsch). 3. Zwei Lieder f. Sopran von G. Flügel (Nacht von Eichendorff, Vöglein von Schmidt), gesungen von Frl. K. 4. Chor von Haydn (Herr, der du mir das Leben). 5. Vorlesung von Koßmaly (Haydn, Mozart, Beethoven von Fr. Brendel). — Die achte Versamml. am 27sten März: 1. Septett von Beethoven (Haré, Rowe, Schmidt, Schoppmeier [Saiten-Instr.], Walter, Goltz, Görich [Blase-Instr.]). 2. Zwei Lieder f. Baß mit Clavier- und Hornbegl. von Koßmaly, gesungen von H. M. 3. Vorlesung von Koßmaly. — Neunte Versamml. den 26sten April: 1. Frühlings-Cantate von G. Flügel f. gem. Chor mit Instr. Begl. 2. Capriccio von Mendelssohn f. Clavier (Th. Böttcher). 3. Zwei Duetten von Mendelssohn f. Sopr. und Alt (Frl. Gr. I u. II). 4. Quatuor von Mendelssohn f. Clavier (Kempny), Violine (Haré), Viola (Rowe), Violoncell (Schmidt). 5. Vorlesung von Koßmaly.

Stettin, den 1sten Mai 1849. Meinecke.

Tonkünstler-Verein zu Eisleben. Zu der vom Hrn. Organisten Klauer in Eisleben ausgeschriebenen Versammlung zur Gründung eines Musikvereins in Eisleben, am 13ten März 1849, hatten sich ungefähr dreißig Personen von hier eingefunden. Es wurde zur Berathung der Statuten geschritten, dieselben festgestellt, und sodann von den Anwesenden zur Bestätigung der Anerkennung unterzeichnet. — Die zweite Versammlung fand am 14ten April Statt. Man wählte zunächst einen Vorstand auf ein Jahr, worüber schon vor Kurzem berichtet wurde (Nr 38). Nach Beendigung des Wahlactes brachte Lehrer Schneider eine Biographie über Felix Mendelssohn-Bartholdy zum Vortrage. Zur Aufführung kamen folgende Musikstücke: 1) Trio von W. A. Mozart, für Piano, Violine und Viola, vorgetragen von den HH. Org. Klauer, Stadtmusikus Krause und Berghautboist Gebhardt. 2) Arie aus „Paulus" von Mendelssohn, vorgetr. von Hrn. Berghautboist Kriebitz. 3) Präludium und Fuge (E-Moll) für Clavier, von Mendelssohn, Op. 35. Nr. 1, vorgetr. von Hrn. Klauer. 4) Zwei Lieder für Tenorstimme mit Pianofortebegleitung: „Ständchen" von Klauer, und „Unter den dunkeln Linden" von Stern, vorgetr. von Hrn. Kaufmann H. Schutzer. 5) Aus dem Jugendalbum von R. Schumann die Stücke: a) Erinnerung, b) Frühlingsgesang, c) Reiterstück, d) Knecht Ruprecht, vorgetr. von Hrn. Klauer. — Die dritte Abendunterhaltung am 27sten April begann mit einem Vortrage des Hrn. Dir. Ellingestein, in welchem derselbe auf den Zweck des Vereins, Sinn für gute classische Musik auch in unserer Stadt zu wecken und zu nähren, hinwies. Sodann kamen folgende Musikstücke zur Aufführung: Ein Streichquartett (G-Moll) von L. Spohr, vorgetr. von den HH. Musikern Posse, Blättermann, Gebhardt und Schumann; ferner ein Sextett für Pianoforte mit Instrumentalbegleitung von F. Kalkbrenner (Op. 58), vorgetr. von Hrn. Sup. Dr. Bäumler. Ein aus mehreren Mitgliedern des Vereins gebildeter Männerchor brachte zwei Mendelssohn'sche Lieder (Op. 50): „Türkisches Schenkenlied" und „der Jäger Abschied", so wie ein Becker'sches Quartett: „das Kirchlein" zum Vortrage. — Der Verein zählt gegenwärtig bereits über hundert Mitglieder, und es steht zu erwarten, daß sich derselbe eines gedeihlichen Fortganges erfreuen werde.

Eisleben, den 8ten Mai 1849. E. Schneider, Secretair des Vereins.

Curiosum aus dem Bühnenleben (mitgetheilt von C. G.). Eingang zum Musentempel des Frank-

furter Stadttheaters. — Dialog. Eine Dame steht am Eingang des Theaters und fragt einen Theaterdiener: Ach, können Sie mir nicht sagen, wo die Damen-Garderoben sind? Ich bin die neue Sängerin, und hätte dort etwas anzuordnen.

Theaterdiener: Das will ich Ihnen deutlich erklären, Signora. Sie gehen hier durch dieses letzte Gäßchen links, von hohen unmoralischen Mauern eingefaßt. Ihr Schamhaftigkeitsgefühl muß aber hier ein wenig die Augen niederschlagen.

Die Sängerin: Weshalb?

Theaterd. (erröthend): Dieses zu gestehen verbietet mir die Discretion. (Ermannt sich) Dann müssen Sie sich sehr in Acht nehmen, daß Sie von Pferden und Reitern nicht beschädigt werden, denn im Hofe ist der Marstall, und weiter hinten die offene Reitbahn — als der geeignetste Ort des Fortschritts. Nach unseren Märzerrungenschaften zu Arbeiterdemonstrationen benutzt, sind jetzt Pferdeställe für einen Theil der hier stationirenden Hessischen Husaren daraus gemacht. Im Fall einer Cavalcade rathe ich Ihnen einige Stündchen hier auf- und abzugehen, denn da ist an kein Durchkommen zu denken. Haben Sie diese Passage glücklich überstanden, dann gelangen Sie in einen Vorbau, der von Jedermann als Rauchcabinet benutzt wird. Durch diesen Nebel gedrungen kommen Sie an eine steinerne Treppe, die Sie an eine Thüre führt, welche sich fast eben so schwer öffnet, wie das Herz eines Banquiers, oder die Casse unserer Direction.

D. Säng. (ängstlich): Mein Gott! dann bin ich aber doch an Ort und Stelle?

Theaterd. (verlegen und zart): So eigentlich doch nicht, denn nun erst gelangen Sie zum Labyrinth.

D. Säng. (erstaunt): Zum Labyrinth?

Theaterd.: Ja. — Denn haben Sie mit großer Mühe diese Thür geöffnet, dann rathe ich, sich mit Cölnischem Wasser wohl zu versehen, denn links sind die inexpressiblen Gemächer der Herren Statisten, rechts aber ein schwerer Vorhang, der, haben Sie sich glücklich herausgewickelt, Sie auf einen dunkeln Gang bringt, der zu der dunkeln und mephytischen Höhle des Portier, und weiter zu dem Orchesterzimmer führt, worin ein halbes Hundert Stück genialer Künstler, wie die Schafe eingepfercht, ihre Stimmstudien machen.

D. Säng. (noch ängstlicher): Um Gotteswillen! aber dann? —

Theaterd. (wie oben, verlegen und zart): Dann wieder so eigentlich noch nicht, denn nun wenden Sie sich links, und stehen zwischen der Thüre, die auf die Bühne, und zwischen der Treppe, die zu den Damen-Garderoben hinaufführt. (Die Herren kleiden sich bequemer im unteren Stockwerk an.) Da dieser Ort aber, so wie die steile Treppe, wieder in Nacht gehüllt ist, so versehen Sie sich gefälligst mit einem Wachslicht und Feuerzeug, damit Sie von den Theaterarbeitern und der Fluth begeisterter Choreagen nicht zerdrückt werden. Haben Sie auf dieser steilen und dunkeln Leiter des Olymps nicht Hals und Beine gebrochen, so gelangen Sie ...... Aber mein Gott, wo eilen Sie denn hin? — Dahin geht ja der Weg nicht!

D. Säng. (im Entfliehen): Sagen Sie den Herren Directoren, ich werde wiederkehren, sobald der Eingang ein anständigerer ist. Für jetzt kehre ich nach Wien zurück.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. **A. v. Kontski** hat unter großem Beifall und zweimaligem Hervorrufen am 29sten April im Theater zu Berlin ein Concert gegeben.

Die Geschwister **Neruda** haben sich jetzt in London mit großem Beifall hören lassen. Der kleine Victor ist sogar als künftiger Rivale Max Bohrer's von diesem auf's freundlichste begrüßt worden.

Die Sängerin Frl. **Marie Halbreiter** hat jetzt in München mit großem Beifall gastirt.

Neue Opern. Die neue Oper: „die Montenegriner" von **Lemoinier**, ist in Paris mit vielem Beifall aufgeführt, eine Stelle wurde sogar da capo verlangt.

Vermischtes.

Die Hofopernsängerin Frl. **Emilie Walther** hat den Contract gebrochen, und mit entsetzlich vielen hinterlassenen Schulden ist sie aus Cassel nach Amsterdam gegangen, wo sie wahrscheinlich engagirt wird.

Jenny Lind ist nun endlich verheirathet. Die Trauung wurde zu Bath in der Wohnung der Familie des Bräutigams gehalten, aber ganz im Stillen. Um ja kein Aufsehen zu erregen, wurde die Sache sogar den nächsten Bekannten ganz verschwiegen. Sie ist mit ihrem Gatten auf ein Dörfchen bei Bath gegangen, wo dieser eine Pfarrstelle bekommen hat.

„Das Thal von Andorra" wird in Brüssel, so wie in Lüttich mit ungemeinem Beifall gegeben.

Eine Schülerin von Emanuel Garcia, Frl. **Bühring** aus Berlin, hat in Paris in einem Concert mit vielem Beifall gesungen, vorzüglich wurde die Stimmbildung sehr gerühmt.

Der Director des italienischen Theaters zu Paris, Hr. Ronconi, hat Frl. **Alboni** verklagt, weil sie bis zum 31sten März engagirt war, und schon am 26sten Februar Paris verlassen hat, und 15,000 Frcs. Schadenersatz verlangt.

Druck von Fr. Rüdmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.


Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

№ 43.

Dreißigster Band. Den 28. Mai 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Das Bewußtsein der Neuzeit, das moderne Ideal.

Von

Fr. Brendel.

Daß die neueste Zeit sich wesentlich von der unmittelbar vorangegangenen unterscheidet, daß ein verändertes Empfinden sich geltend gemacht hat und neue Stimmungen erwacht sind, wurde schon mehrfach in dies. Bl. bemerkt, ohne ausführlichere Nachweisung jedoch, worin dies Abweichende und Neue besteht. Sei es jetzt einmal *versucht*, diese Aufgabe, *wenn auch nur annäherungsweise*, zu lösen. Ich wähle den Standpunkt einer psychologischen Beschreibung, um die Sphäre des unmittelbaren Kunstgenusses, des unmittelbaren Eindrucks nicht zu überschreiten. Mit geringeren Schwierigkeiten würde eine Darstellung verknüpft sein, welche sich auf rein wissenschaftlichen Boden begiebt, und das gesammte Geistesleben der Zeit zur Erläuterung und Ergänzung in die Betrachtung hereinzieht. Dies kann indeß hier nicht der Zweck sein. Kaum einer Andeutung bedarf es, daß sowohl die alte, vor unseren Blicken ausgebreitete, als auch die neu entstehende Welt eine viel reichere ist, als hier auch nur anzudeuten möglich; mein Bestreben ist hauptsächlich darauf gerichtet, einige Hauptumrisse zu geben, ohne die nähere Verbindung und den inneren Zusammenhang der einzelnen Elemente nachzuweisen, indem ich dies den eigenen inneren Erlebnissen, den eigenen Erfahrungen des Lesers überlasse.

In dem Fortgang der neueren Geschichte im Laufe des letzten Jahrhunderts erblicken wir in allen Sphären, in Wissenschaft, Kunst, Poesie und Staat die Bewegung von anfangs überwiegender Verstandesthätigkeit zu immer freierer Entfesselung der Empfindung, zur Emancipation des Herzens. Wir sehen diesen Umschwung, Lessing und Klopstock gegenüber in den Dichtern der Sturm- und Drang-Periode, in Göthe, wir erblicken ihn in der Musik, Bach und Gluck gegenüber, in den ihnen folgenden Meistern der Instrumentalmusik, wir finden ihn in der Wissenschaft ausgeprägt in dem starren Formalismus und Schematismus der alten Zeit im Gegensatz zu dem lebendigen Erkennen der Neuzeit, wir gewahren ihn auf dem Gebiet, welchem sich erst neuerdings die Aufmerksamkeit zuwandte, im Staate, in dem Kampfe der Politik des Verstandes mit den Forderungen des Herzens. Die im vorigen Jahrhundert auf eine einseitige Verstandesthätigkeit beschränkte Wissenschaft näherte sich dieser neu aufgegangenen reichen Welt, suchte sich durch dieselbe zu erfüllen, und die Folge war der außerordentliche Fortschritt dieses Jahrhunderts auf dem Gebiet der Philosophie. Wenn früher das Erkennen nur an der Oberfläche der Erscheinungen herumtastete, nur auf die Betrachtung des Aeußeren beschränkt zu sein wähnte, so wurde es jetzt über diese engen Grenzen hinausgeführt, drang ein in das We-

sen der Dinge, wurde wahrhaftes Erkennen; die Identitätslehre stürzte die Schranken, sprengte die Fesseln, in die es gebannt war. Die Einsicht, daß die höchste Wissenschaft umfassende innere Erlebnisse im Individuum zur Voraussetzung hat, daß eine harmonische Geistesthätigkeit erforderlich ist, zog auch die Kunst, die früher ganz fern stehende, in das Gebiet des Erkennens herein. War früher die Wissenschaft eine überwiegend formelle, galt die Mathematik z. B. als beste Vorbereitung zur Philosophie, so trat in neuerer Zeit die Kunst an deren Stelle. Der ungeheure Umschwung wurde vollbracht, das Reich der Phantasie in die Wissenschaft aufzunehmen, eine universelle Anschauung der Welt durch Männer, die in ihrem Inneren eine Welt trugen, war das Resultat. Es entstanden die Systeme Schelling's und Hegel's, die höchsten Thaten des Geistes, die Spitze der Weltentwicklung bis zu diesem Zeitabschnitt. — Der rastlos fortschreitende Geist der neuesten Zeit wurde sich indeß bald auch der Mängel dieser Systeme bewußt. War das Erkennen in ihnen im Vergleich zum vorigen Jahrhundert, im Vergleich mit Kant z. B., das lebendigste gewesen, man gewahrte, wie auch ihnen noch ein Ueberrest der alten Starrheit des Denkens, des früheren Formalismus eigen war. Die Welt wurde darin gebeugt unter das Gesetz eiserner Nothwendigkeit, und es mußte daher das Bestreben der neuesten Zeit sein, gegenüber dieser Nothwendigkeit die Freiheit, gegenüber der Allgemeinheit des Begriffs die Persönlichkeit zu ihrem Recht zu bringen. Die Probleme der Persönlichkeit Gottes und des Menschen, und der individuellen Fortdauer wurden Hauptfragen der neuesten Philosophie. Dem Systeme der Nothwendigkeit folgte das der Freiheit. — Der geistige Proceß der Neuzeit besteht demgemäß, wie diese Andeutungen erkennen lassen, in einem immer weiteren Hinabsteigen in den Schacht des eigenen Inneren, die Tiefen der Subjectivität, in dieser Zuspitzung zum Persönlichen hin, in der Orientirung über das innerste Selbst des Menschen, in dem Rückgang in diesen Mittelpunkt der Persönlichkeit. Der einseitigen Verstandesthätigkeit des vorigen Jahrhunderts war die lebendige Erkenntniß des gegenwärtigen gegenübergetreten; ein großer Schritt war geschehen für die Erfassung der concreten Welt, der Welt der Natur und des Geistes. Dieser innerste Kern der Persönlichkeit aber hatte in ihnen noch keine Geltung gewonnen, bis zu dieser Zuspitzung hatte es auch diese Erkenntniß noch nicht gebracht, bis zu dieser Vertiefung in sich selbst. Dieser Schritt war der neuesten Zeit vorbehalten.

(Schluß folgt.)

Aus London.

Majesty's Theater.

Seit unserem letzten Bericht bewegte sich das Interesse des Tages allgemein um die Beantwortung der Frage: wird Jenny Lind das Theater wieder betreten? — oder: ist es wahr, was die Zeitungen sagen, daß sich in ihr seit ihrem Aufenthalte beim Bischof von Norwich religiöse Scrupel gegen das Agiren auf der Bühne entwickelt haben, durch welches sie ja mit denen in Berührung kommt, die mit Schminke auf den Wangen und bunten Lappen auf dem Leibe offenen Armes dem Satan geradezu entgegen laufen, und daß ihr Entschluß, die zum Bösen verleitenden Breter für alle Zukunft zu meiden, unwandelbar fest steht? Es hing davon der ganze Erfolg der Coventgardensaison ab, und ein nicht zu berechnender Verlust stand für Lumley in Aussicht. In all' das Gerede wegen des Wiederauftretens der Lind mischten sich die zahlreichen Sticheleien der Freigeister, welche den Entschluß der „bekehrten" Nachtigall scheel ansahen, so wie die mit Augenverdrehen gespendeten Lobsprüche der Auserwählten, welche glaubten, eine Seele (zumal eine so lieblich singende Seele!) gerettet und dem Himmel wieder zugänglich gemacht zu sehen; denn Jenny, die zum Besseren Bekehrte, so hieß es, wolle fortan fast ausschließlich „sacred music" singen, und habe Exeterhall für sechs Concerte gemiethet, um mit dem Ertrage derselben der musikalischen Welt Adieu zu sagen. Endlich zeigte Lumley an, daß die Alboni engagirt sei, und Jeder wußte nun, was er von der Sache zu halten hatte.

So wurde das Majesty's Theater am 15ten März mit Cenerentola eröffnet. Die Alboni war anfangs etwas befangen, wurde jedoch entzündet durch den stürmischen Beifall, den selbst die Lindfiebrigen ihr reichlich zollten, und, wie wir glauben, mehr noch durch ihr musikalisches Gefühl und ihre eigene Begeisterung, im Laufe der Oper ganz auf der Rivalbühne heimisch. Im Ensemble war sie vorzüglich und theilte nicht den gewöhnlichen Fehler der Solosängerinnen, sich allein und auf Kosten der musikalischen Intentionen geltend machen zu wollen. Gardoni fanden wir etwas schwächer als sonst; sein Gesundheitszustand mochte schuld sein, daß er nicht ganz frisch und kräftig auftrat; er sang jedoch auch diesmal mit vielem Gefühl und, was selten an einem Tenor, ohne Affectation. Belletti als Dandini sang brav, war aber trocken im Spiel zum großen Nachtheil seiner Rolle. Lob dagegen verdiente F. Lablache (Magnifico), welcher immer wacker fortschreitet und würdig den Fuß-

tapfen seines jetzt kolossalen Vaters folgt. — Wegen früher eingegangener Verbindungen in Paris war die Alboni genöthigt, nach einer Woche schon London zu verlassen. Nach ihr trat Mad. Giuliani (in Paris als Mad. Julian de Gelder rühmlich bekannt) mit Beifall in Ernani auf, wie später in den Due Foscari. Ein Sign. Bordas dagegen (Tenor) fiel als Ernani durch und erhob sich nicht in Due Foscari in der öffentlichen Meinung.

Am 10ten April debütirte Mlle. Parodi als Norma; als Schülerin und Pflegetochter der Pasta hatte sie große Erwartungen erregt, aber es ward bald klar, daß die Journalisten (von Lumley's Seite) unendlich mehr an ihr sehen wollten, als zu sehen war; denn seit der Alboni kurzen Erscheinung zog nichts mehr ohne die Lind. Man sah in ihr eine große Schauspielerin; was ihr als Sängerin fehlte, ward durch zu große Jugend erklärt, und nächstes Jahr, berichtete man, würde jedem Mangel abgeholfen und eine Pasta Nr. 2 gänzlich fix und fertig sein. Wir haben trotz aller Mühe in ihr nichts als eine Parodie der Pasta erblicken können; bis jetzt bekundet sie blos sehr deutlich ein schülerhaftes Nachahmen derselben, ganz untragisch, und fast immerwährend wackelt sie mit dem Kopfe, ihre Stimme ist unreif, scharf in den höheren Tönen, schwach in den tieferen. Wäre sie als Anfängerin ohne Prätension aufgetreten, so hätte man sich, da sie aus einer guten Schule hervorgegangen und noch jung genug ist um viel zu lernen, Versprechungen von ihr gemacht und vor der Hand mit ihren Leistungen begnügt, doch da sie von Lumley's Parteigängern als eine vollendete künstlerische Erscheinung ausgeschrien worden war, so fand man sich nur um so mehr getäuscht. Sehr lieblich war Mad. Giuliani als Adalgisa, schlecht Bordas als Pollio, leidlich Lablache als Oroveso. Im Ganzen war die Ausführung ziemlich mangelhaft.

Nun kam die freudige Kunde, daß Jenny, die damals noch bekehrte, so weit nachgebe und für viel Geld und viel gute Worte sich herablasse, im Theater die Opern aus der Rolle abzusingen, aber bei Leibe nicht sich dazu verstehe, mimische Bewegungen zu machen, noch das passende Costüm anzulegen, woraus sich somit klar ergiebt, daß die mimischen Bewegungen, die Kleider und Röcke, das Sündhafte und Antireligiöse sind, wogegen die Schaar der Gläubigen eifert. Das wollte nun the Morning Herald gar nicht verdauen und mit dem Mantel der christlichen Liebe zudecken, sondern außer Obigem warf es der Lind noch Mangel an Rechtsgefühl vor hinsichtlich ihrer Unterhandlungen mit Lumley, welchen sie mit der den Kindern Thaliens eigenen Caprice, die sie jedoch zu verachten scheinen will, hin und hergezogen und dabei dem Interesse eines so enorm kostspieligen Unternehmens sehr geschadet habe. Am 13ten April wurde also Mozart's Zauberflöte wie ein Oratorium abgesungen. Es war eine sehr kalte Séance musicale und mißfiel durchaus. Darauf kam die Morning Post (Lumley's „âme maudite") ganz naiv mit der Neuigkeit, sie habe gehört, die Lind werde wieder auftreten. O der bangen Erwartung! Was, rief die Musical World aus, nachdem die Lind erklärt hat, daß der Umgang mit Schauspielern ihr immer entwürdigend vorgekommen, daß sie ihrem dem Bischofe gegebenen Versprechen gemäß nichts als geistliche Musik singen wolle, nachdem sie nun durch die wirksamsten Beweggründe und selbst durch Drohungen so weit gebracht worden sei, nur im Concerte zu singen, sollte sie wieder die Bühne betreten und mit nackten Armen und entblößtem Halse sich hinstellen? Und doch war es so. Jenny Lind trat trotz Seelenheil und Theaterverderbniß wieder in der Somnambula auf. Voll war's zum Erdrücken, doch kam es nicht zum sonst gewöhnlichen Enthusiasmus. —

Ein neuer Sänger, Sign. Calzolari, machte sein Debüt als Elvino, und zeigte sich gleich als einer der besten Tenore: sehr angenehme und ächte Tenorklangstimme, gute Schule, Gefühl und natürliches Spiel; er war schon als Liebling des Publikums angekommen. Lucia und die Tochter des Regiments kamen seitdem daran. Gardoni, von einer Brustkrankheit genesen, trat als Edgardo wieder auf und sang mit aller Grazie und mit mehr Kraft als vor der Krankheit. In der Favorita machte Mlle. Parodi keinen Fortschritt in der Gunst des Publikums, Gardoni spielte und sang besser als je, Lablache's Baldasar war eine künstlerische Erscheinung. — Das Orchester ist bedeutend besser als voriges Jahr. Das Ballet hat als Anziehung die unvergleichlich graziöse Carlotta Grisi.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

A. G. Ritter, Op. 16. Ernst im Scherz. Pianoforte-Compositionen verschiedenen Charakters. Nr. 1. Vom überwundenen Standpunkt. Heinrichshofen. 12½ Sgr.

Ein interessantes Stück „in leichter und rascher Bewegung", eben so fesselnd durch melodischen Reiz, wie durch Mannichfaltigkeit des Harmonischen, im Ganzen von sehr erfrischender Wirkung. Es ist ein Rondo im älteren, z. B. Hummel'schen Style, daher die gewählte Bezeichnung „vom überwundenen Standpunkt" ganz passend, indem selbige sowohl das Zugeständniß enthält, daß der Geist der Gegenwart freiere Formen bedingt, als auch die Berechtigung der älteren Formen für die Vergangenheit anerkennt. Solche Stücke vom überwundenen Standpunkt, mit Verständniß und Bewußtsein darüber geschrieben, wie vorliegendes, wollen wir, sofern sie sonst von derselben Güte sind, stets willkommen heißen und der Nachachtung der Leser anempfehlen. Also thuen wir's mit diesem, empfehlen es, und wünschen, daß wir dadurch zu dessen Verbreitung etwas beitragen.

F. Spindler, Op. 7. Unter'm Fenster. Idylle. Whistling. 10 Ngr.

Ein recht nettes Stück, sich auszeichnend durch Einfachheit und Anmuth, wie durch eine dem Wohlklang des Instrumentes feinsinnig entsprechende Schreibart. Wie die früheren Stücke des Vfs. birgt es gleichfalls einen gesunden, frischen Kern, und gewinnt sich den Beifall des Hörers. Tief in das innere Leben eingreifende Beziehungen hat es nicht, aber es will sie auch nicht haben, und das ist's, wodurch es sich sehr über jene Producte erhebt, in denen Hohlheit und Gespreiztheit zu eklem Affectiren sich die Hand reichen. Was es also sein will, ist es auch: es erfüllt seine Bestimmung. Wir machen um so lieber darauf aufmerksam, als es, nur von geringer Schwierigkeit für die Ausführung, zum Unterricht sehr dienlich und für den Schüler anregend ist. Der Verf. bewegt sich erfolgreich auf dem Boden, welchen er für sein Schaffen wählte.

A. Blaßmann, Op. 5. Deux Sérénades. Whistling. $\frac{7}{12}$ Thlr.

Hr. Adolf Blaßmann, dessen Name zum ersten Male im Krit. Anz. vorkommt, bekundet laut Titel zwar Kenntniß französischer Worte, laut Inhalt des Heftes aber Unkenntniß der Eigenschaften, die ein Werk von musikalischem Werthe an sich haben muß. Zur Zeit ist derselbe noch unentschieden, ob er der Kunst oder der Mode dienen soll; er folgte bei Verfassung der „Serenaden" nicht einem schöpferischen Drange, sondern einem Triebe der Selbstgefälligkeit, der den Mangel an Erfindungskraft, welcher sich bemerkbar macht, in um so grellerem Lichte erscheinen läßt. Als Beleg führen wir beispielsweise Seite 13 an, wo der Comp. innerhalb von sechzehn Tacten zum Privatvergnügen zwei Mal vollständig Stufe für Stufe den Quintenzirkel durchläuft. Diese Kreisbewegungen erinnern lebhaft an gewisse Drehen, deren Erwähnung man in der Naturgeschichte findet.

C. Voß, Op. 88. Toujours à toi! Rêverie à la Valse. Whistling. ½ Thlr.

— —, Op. 94. Souvenir. Cavatine. Ebendaselbst. 5 Ngr.

Sind nicht schwer ausführbar, und denen zu empfehlen, die Töne hervorbringen wollen, ohne dabei benöthigt zu sein, ein künstlerisches Interesse zu verfolgen. Es kann versichert werden, daß man beim Genuß dieser Sachen nicht geistige Anregung zu fürchten hat: wie die Töne zu dem einen Ohr hinein, gehen sie zum anderen heraus — durch die Leere des Kopfes, wer welche hat, hindurch, und keine Spur bleibt zurück. Die Hauptstärke des Hrn. Voß besteht darin, Stücke solcher Beschaffenheit zu verfertigen; er bewährt diese Stärke in den vorliegenden Sachen sehr glänzend.

A. Löschhorn, Op. 20. Valse Impromptu. Heinrichshofen. 15 Sgr.

— — —, Op. 21. Deux Rondeaux sur des motifs favoris de l'opéra Linda di Chamounix. Ebendaselbst. 15 Sgr.

Das Walzerstück Op. 20, zur Gattung angenehmer Unterhaltungsmusik gehörig, ist mit Geschick und Interesse an der Sache gearbeitet, von mittlerer Schwierigkeit und guter Klangwirkung, in seiner Art gewiß empfehlenswerth. Die beiden Rondos sind einfach gehalten und bieten nichts von Belang; sie können für Anfänger zum Unterricht verwandt werden. Daß der Verf. noch den französischen Titelzopf hat, nimmt Ref. Wunder.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für usik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

№ 44.

Dreißigster Band. Den 31. Mai 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Das Bewußtsein der Neuzeit, das moderne Ideal.

(Schluß.)

Ich versuchte die Bewegung auf dem Gebiet der Philosophie in einigen Umrissen zu veranschaulichen und die Hauptpunkte hervorzuheben, um daran die Entwicklung des Kunstideals zu knüpfen, diese durch jene zu verdeutlichen. Wir gewahren im Reiche der Empfindung und Phantasie einen ganz analogen Fortgang, eine ganz analoge Vertiefung, einen analogen Rückgang bis zum Kern des innersten Selbst, dieselbe subjective Zuspitzung, nur daß dort als bewußter Gedanke auftritt, was hier unmittelbar als Eigenschaft der Persönlichkeit erscheint. Daß ich eine solche Nachweisung versuche, kann in dies. Bl. nicht befremden, nachdem ich schon längst ausgesprochen habe, daß es der unterste und trivialste Standpunkt der Betrachtung ist, in der Tonkunst nur allgemeine, sich zu allen Zeiten gleichbleibende Empfindungen ausgesprochen zu sehen, und nicht Geist und Charakter einer jeden Epoche in ihr ausgedrückt zu finden. Auch in der Tonkunst besteht der Umschwung zuerst in der Emancipation der Empfindung und Phantasie gegenüber der überwiegenden Verstandesthätigkeit der älteren Meister des vorigen Jahrhunderts, in der Freiheit und Lebendigkeit der alten Gebundenheit, in der entfesselten Freude und Wonne und der schöpferischen Phantasie Mozart's, der überwiegend verständigen Haltung und antiken Ruhe Gluck's z. B. gegenüber. Es treten uns in der nun verflossenen Epoche große Persönlichkeiten entgegen, deren Welt das eigene Innere ist, die in der That eine Welt in sich tragen, entsprechend jenem reichen, universellen Erkennen auf dem Gebiet der Philosophie. Ich habe hier Persönlichkeiten im Sinne wie die Mozart's, Göthe's u. A. Ganz entsprechend dem Gange auf wissenschaftlichem Gebiet kommt endlich in der neuesten Tonkunst, wie bemerkt, die Subjectivität mehr und mehr zur Erscheinung, und wir gewahren zuletzt dieselbe Einkehr in den innersten Mittelpunkt der Persönlichkeit, in Schumann, Mendelssohn u. A. Dort bei den unmittelbar vorangegangenen Meistern erblicken wir die Fähigkeit dramatischer Charakteristik in höchster Fülle; „die Kenntniß des Menschen ist dem Dichter angeboren" sagt Göthe; ein unendlicher Reichthum von Individualitäten lebte in jenen Künstlern. Die neueste Zeit ist dramatischer Charakteristik und der Objectivität der Darstellung nicht günstig. Es ist ein lyrisches Ausströmen des Inhalts des Subjects, welches uns hier als das Eigenthümlichste begegnet; es ist die Vertiefung in sich selbst, es ist die concentrirteste Innerlichkeit, gegenüber der früheren Gestaltenfülle und Mannichfaltigkeit der Stimmungen. Wie dort in der Wissenschaft jener tiefste, innerste Mittelpunkt des Selbst noch nicht zu seinem Recht gekommen war, und das Gesetz der Nothwendigkeit herrschte, so auch in jenen künstlerischen Persönlichkeiten. Sie erscheinen auf sich selbst gestellt; der Inhalt, welcher sie erfüllt, ist ihr eigener, menschlicher; aber die Scheidung des innersten menschlichen Selbst von dem Inhalt, den Stimmungen, durch die sie

sich gehoben fühlen, so wie der schöpferischen Thätigkeit, durch die sie denselben zur Erscheinung bringen, ist noch nicht vollbracht; der Genius ist das allein Waltende, während das Individuum mit seinem innersten Selbst hineingezogen ist in diesen Gestaltungsproceß. Es ist eingetaucht in die allgemeine geistige Substanz, welche Denker und Künstler erfüllt, ohne selbstständige Existenz zu gewinnen. Die Scheidung der beiden Mächte des Bewußtseins kommt erst in Beethoven's Entwicklung zur Erscheinung. Ich habe schon früher einmal — in dem Artikel: Haydn, Mozart, Beethoven — auf diesen Punkt hingedeutet. Anfangs riesig kräftig, eine von dem gewaltigsten Inhalt erfüllte Heldengestalt, eine stolze Persönlichkeit, erblicken wir ihn auf dem früheren eben charakterisirten Standpunkt. Später scheiden sich die Mächte des Inneren, der Genius und das menschliche Selbst; dieser innerste Mittelpunkt der Persönlichkeit ist jetzt ein von dem dieselbe erfüllenden Inhalt gesonderter, für sich seiender; es sind persönliche Stimmungen, welche die Werke der letzten Epoche aussprechen. So ringt sich allmälig das moderne Bewußtsein, der innerste Mittelpunkt der Persönlichkeit heraus, dieses Selbst, welches bescheiden und still sich in sich zurückzieht, welches nichts weiter beansprucht, als Mensch zu sein und die Welt liebend umfaßt, welches aber auch zugleich seine unendliche Berechtigung erkannt hat und sich auflehnt gegen jede Anmaßung, welche diese Berechtigung bestreitet, diese innerlichste Wendung ist die Basis des modernen Bewußtseins, ist der Grund und Boden für jene oben erwähnten neuen Probleme der Philosophie, überhaupt für das moderne Ideal, und hat in seinem Gefolge Stimmungen, welche die unmittelbar vorangegangene Zeit kaum ahnte. Die Gestalten der vorangegangenen Epoche sind Herrschergestalten; sie sind bei aller Humanität der Gesinnung, Aristokraten des Geistes; das moderne Bewußtsein ist das der Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Wenn dort bestimmt abgegrenzte, von einander abweichende, bevorzugte Individualitäten uns vorzugsweise begegnen, so ist hier die Gleichheit überwiegend, das einfach Menschliche, Allen Gemeinschaftliche tritt mehr hervor, wenn man will, eine Gleichheit im christlichen Sinne. Das moderne Bewußtsein ist überhaupt tief christlich, obschon das Christliche im engeren Sinne, alle dogmatischen Bornirtheiten für dasselbe nicht mehr vorhanden sind; es ist aber so tief christlich, daß es nach 18 Jahrhunderten erst die wahrhaftige Erfüllung jener Lehre bringt.

Wenden wir das Gesagte auf die Tonkunst noch specieller an. Für das Vorhandensein eines großen Unterschiedes in dem Bewußtsein der Gegenwart und der verflossenen Zeit spricht eine Thatsache, welche sich mir oft und unzweifelhaft dargeboten hat, daß nämlich Solche, welche mit dem besten Willen des Eingehens zu Kunstschöpfungen der Gegenwart, Schumann'schen Werken z. B., herantraten, doch davon kaum berührt sich zeigten und bei dem Begeistertsten kalt blieben; es ist dies nicht blos die Folge einer originellen, nicht gleich zugänglichen Individualität im gewöhnlichen Sinne, es geschah aus keinem anderen Grunde, als weil Jene, mit dem Mittelpunkt ihres Empfindens noch in der alten Zeit wurzelnd, nicht empfänglich waren für die neuen Stimmungen, weil ihnen insbesondere bei ihrer Gewöhnung an die objectivere Fülle des Inhalts in der vergangenen Zeit diese tiefe, concentrirte Innerlichkeit, in welcher das Subject sich und sein eigenstes Wesen ausspricht, unzugänglich war.

Mendelssohn ist am glücklichsten und hat das Eigenthümlichste gegeben in kleineren Formen, wo er sich selbst, diese kindliche, liebenswürdige Persönlichkeit, ungehindert aussprechen konnte. Sein reiches Wissen setzte ihn in den Stand, auch in größeren Formen Werthvolles zu schaffen; er vermochte sich und sein Inneres zu steigern, und zu dem Hohen und Erhabenen sich aufzuschwingen, ohne aber diese Sphäre ganz ausfüllen zu können. Es ist dies nicht blos als Eigenthümlichkeit der Person zu begreifen, es ist das Wesen der Zeit, welcher die weiten Räume des Oratoriums nicht mehr gemäß sind. In Schumann's „Paradies und die Peri" ist das selige Schwelgen des Subjects der Hintergrund des ganzen Werkes, es ist das lyrische Ausströmen der Empfindung das Vorherrschende, und die Dichtung war auch in der Hinsicht sehr glücklich gewählt, als sie nicht mehr die Objectivität des Epos, des Oratoriums, verlangt. Stimmungen sind ausgesprochen, welche dem Boden der neuen Welt entsprossen, Stimmungen, welche Allen, die der Neuzeit angehören, bald mehr bald weniger bestimmt und ausgeprägt, eigen sind. Wir erblicken eine gewisse Monotonie im Vergleich zu der Weite, zu der Mannichfaltigkeit der früheren Stimmungen, als Ersatz dafür aber diese Tiefe und diesen Reichthum des Subjects. Entsprechend der Einkehr des modernen Bewußtseins in sich selbst sehen wir bei Schumann als hervorstechendsten Grundzug das in sich verschlossene, geheimnißvolle Weben, diese Spitze der Innerlichkeit; aus dem verborgensten Grunde des Inneren erklingt die Stimme, und wer diesen Ruf nicht vernommen hat, besitzt, bei aller Vertrautheit mit dem Einzelnen, doch nur ein äußerliches Verständniß. Ein besonders — auch für die Neuzeit überhaupt — charakteristischer Grundzug ist die Kindlichkeit der Stimmung, uns in den Werken aus und für die Kinderwelt entgegentretend. Ich frage, ob frühere

Meister ähnlichen Inhalt ausgesprochen, ähnliche Schilderungen gegeben haben? Die Kindlichkeit allein zwar würde nicht viel sagen, so lange sie mit einer auch dem geringeren Talent erreichbaren Einfachheit zusammenfällt; hier aber ist sie mit der Genialität der Empfindung verknüpft, und dieser Umstand, daß wir die Anschauung haben, wie die Compositionen auf der Höhe des Zeitbewußtseins stehen, und doch in dieser Welt der Anspruchslosigkeit und Einfachheit sich bewegen, ist das Neue, Nichtdagewesene. Es liegt in dieser Vertiefung des Subjects in sich selbst, in dieser anspruchslosen Innerlichkeit des modernen Bewußtseins, daß ihm kindlich einfache Stimmungen zugänglicher sind als der verflossenen Zeit, die bei der, (in sofern als die Musik überhaupt in ihrem Wesen subjectiver Natur ist, natürlich nur relativen) Objectivität und Allgemeinheit der ausgesprochenen Zustände nicht hören konnte auf eine solche tief innerliche persönliche Stimme.

Es sind dies Elemente des neuen Ideals, die ich zur Verdeutlichung beispielsweise erwähnt habe. Alle diese Eigenschaften, auch die entgegengesetzte gewaltiger Kraft, welche dem modernen Bewußtsein eigen ist, finden ihren Mittelpunkt in der oben angedeuteten Grundstimmung. Das immer tiefere Hinabsteigen in den Schacht des Inneren, in die Tiefen der Subjectivität ist der Gang der modernen Entwicklung. Das Ziel dieses Weges ist jetzt, so weit wir ermessen können, erreicht durch diese tiefste Besinnung und Einkehr des Subjects in sich selbst.

Trotz dieser Innerlichkeit ist indeß hierdurch zugleich die Stufe erreicht, welche eine Hingebung an das Allgemeine, ein Leben im Ganzen, eine Sympathie mit den Bewegungen der Gegenwart im Sinne des Schlußartikels der „Fragen der Zeit" im erhöhteren Grade, als es früher der Fall war, möglich macht. In der verflossenen Epoche begegnen uns große Individualitäten, die jede für sich selbstständig einen Theil des Weltinhaltes repräsentiren, Göthe und Schiller z. B.; was die eine besitzt, fehlt der anderen; jede für sich ist ein abgesondertes Stück des großen Ganzen, weit verschieden von der anderen, so daß sie sich wechselseitig ausschließen, so wie sie auch der übrigen Welt als eine individuelle Besonderheit gegenüberstehen. In der bezeichneten Zuspitzung des modernen Bewußtseins geht die so sehr abweichende Beschaffenheit der verschiedenen Individualitäten verloren, das Heterogene wird abgestreift, und das allen Menschen Gemeinschaftliche tritt in den Vordergrund: ich sagte oben, wir erblicken in der verflossenen Epoche die Fähigkeit dramatischer Charakteristik in höchster Fülle, diesen Reichthum in der Brust des Künstlers, während jetzt allein das Subject sich selbst ausspricht. Jene leben in ihrer eigenen, individuellen Welt, umgeben von den Gestalten, welche ihre schöpferische Kraft hervorrief; jetzt ist der Schauplatz ein größerer, herausgetreten aus dieser bewegen sich diese — die Modernen — in der ganzen Menschheit, sich unmittelbar als Glied der großen Kette empfindend. Das ist zugleich die Stimmung, welche in den Massen, in denen welche der politischen Bewegung angehören, lebendig ist. Das Individuum hat die Welt, welche es für sich hat, verlassen, ist eingetreten in die Allen gemeinsame, und gehört darum jetzt im erhöhten Grade der Wirklichkeit an.

Mehrstimmige Gesänge.

Louis Ehlert, Op. 11. Drei zweistimmige Lieder mit Begl. des Pianof. — Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. Pr. 20 Ngr.

Das Streben des Componisten nach tieferem musikalischem Ausdrucke ist schon mehrfach in diesen Bl. erwähnt worden. Auch das vorliegende Heft giebt wiederum Zeugniß davon. Frische der Melodie, lebenskräftige Empfindung, reiche harmonische Behandlung bei klarer und anschaulicher Stimmenführung sind Eigenschaften, welche diesem Hefte eine ziemlich durchgehende warme Theilnahme sichern werden. Der Componist gehört der neueren Richtung entschieden an; auf dem Grunde tüchtiger Vorbilder scheint er mehr und mehr nach größerer Selbstständigkeit hin zu arbeiten. Das erste der vorliegenden Lieder, „Schneeglöckchen" von G. Scheuerlin, zeichnet sich vor den übrigen durch einen überaus frühlingsfrischen Melodienzug aus, der dem Herzen das erquickende Frühlingswehen schwellend und drängend verkündet. Nr. 2. „Zur ew'gen Ruh sie sangen" von Eichendorff, bringt den sanften, wehmuthsvollen Ton des Gedichts im Allgemeinen zwar auf passende Weise, doch etwas zu monoton zu Gehör. Das imitirte Motiv des Mittelsatzes kehrt wieder bei der folgenden Strophe, die eine andere Färbung erheischt, einen stärkeren Ausdruck des Schmerzes. Nr. 3. „Hör' ich das Liedchen klingen" von H. Heine, ist ein Mißgriff, da das Lied auf entschieden subjectiver Basis ruht und sicherlich, von zwei Sopranen gesungen, einen mehr komischen Eindruck macht. Fast scheint es auch, als ob der heilige Geist der Tonmuse für dieses Mißgreifen den Componisten dadurch bestraft habe, daß der musikalische Gehalt dieses Liedes ziemlich

unbedeutend ausgefallen ist und von wiederholtem Singen abmahnen dürfte.

Em. Klitzsch.

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein. Versammlung am 14ten Mai. Vorsitzender: Fr. Brendel. Der Vorsitzende macht Mittheilung über die von auswärts eingegangenen Eingaben und Nachrichten. Rosenkranz in Cassel schreibt, wie seine Bemühungen um die Begründung eines Zweigvereins und seine Aufforderung, die er in der Casseler Zeitung an die Musiker und sonstige Kunstfreunde erließ, welche verlesen wird, erfolglos blieben, und er daher für seine Person und in seinem Männergesangverein im Sinne unseres Programms wirken wolle. C. A. Mangold in Darmstadt zeigt an, daß sich der dortige Verein gebildet und unter dem Namen Musikalisch-dramatischer Künstler-Verein in's Leben getreten ist. Er übersendet Statuten und Mitgliederverzeichniß (siehe Nr. 38). Der Magdeburger Tonkünstler-Verein meldet ebenfalls seine Constituirung, und schickt Programm, Statuten und Mitgliederverzeichniß (Nr. 36). Der Eislebener Verein, welcher sich unter dem Namen Musikverein constituirt hat, überschickt in gleicher Weise Statuten und Mitgliederverz. (Nr. 42). In Folge einer Polemik in der Norddeutschen Zeitung, durch eine Besprechung der Aufführung des Elias veranlaßt, schreibt G. Flügel an den Verein und wünscht dessen Ansicht über die Angelegenheit zu vernehmen. Nach Besprechung derselben gab der Verein die Erklärung ab, daß er über die Sache selber natürlich kein Urtheil haben, in dem Tone der Flügel'schen Recension aber nichts Beleidigendes oder die Grenzen einer humanen Kritik Ueberschreitendes finden könne, freut sich im Gegentheil, daß Hr. Flügel im Sinne unseres Programms zu wirken sucht, und ermuntert ihn zu fortgesetzter Thätigkeit. — Hierauf gedachte der Vorsitzende noch der Correspondenz des Leipziger und Berliner Vereins, welcher letztere seine Protokolle vom vergangenen Semester überschickt hat. Der Vortrag und die Besprechung derselben wurde für die nächste Sitzung bestimmt.

Zum Schluß Bericht über innere Vereinsangelegenheiten durch den Schriftführer, Eröffnung eingegangener Stimmzettel und Aufnahme neuer Mitglieder.

H. Schellenberg, Schriftführer.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements etc. Die Geschwister **Adele** und **Carl Hohnstock** haben sich vorgenommen, mit Hrn. und Mad. Laborde, Mitglieder der italienischen Oper zu New-York, die Vereinigten Staaten zu bereisen.

Frau v. Marra-Vollmer gastirt jetzt in Riga, und wird sechs Gastrollen dort geben.

Therese Milanollo gab mit einem tüchtigen Violinisten, Pillet, in St. Briens unter unbeschreiblich enthusiastischem Beifall zwei Concerte. Sie geht in Begleitung desselben von da nach den größeren Städten der Bretagne.

Der Tenorist **v. Rainer**, früher am Schweriner Theater engagirt, ist jetzt nach Weimar gegangen, um dort einige Gastrollen zu geben.

Frl. **Riese**, früher in Lemberg, später in Wien, gastirt jetzt in Leipzig.

Todesfälle. Der Kapellmeister **Otto Nicolai** in Berlin starb am 11ten Mai in seinem 38sten Lebensjahre. Die Berliner Musik. Zeit. schreibt darüber: Er hatte in der letzten Zeit zwar gekränkelt und besonders an einem dauernden Kopfschmerz gelitten, war aber dadurch im Allgemeinen an seiner Thätigkeit nicht gehindert worden. Er fühlte sich sogar öfters sehr wohl und zeigte sich heiter und gesellig im Umgange mit seinen Freunden. An seinem Todestage kehrte er vom Mittagstisch nach Hause, legte sich auf den Sopha und gab seiner Wirthin den Auftrag, ihm frisches Trinkwasser zu besorgen. Als sie mit dem Wasser in sein Zimmer trat, fand sie ihn vom Schlagfluß getroffen an der Erde liegend. Aerztlichen Bemühungen gelang es nicht, ihm das Leben zu erhalten und er verschied in wenigen Stunden. Die Königl. Kapelle und der Domchor verlieren an ihm einen sehr tüchtigen Dirigenten. Als solcher genoß er besonders eines anerkannten Rufes. Von seinen kirchlichen Compositionen befinden sich mehrere in der Bibliothek des Domchors. Seine letzte hier aufgeführte Oper: „die lustigen Weiber von Windsor" hat allgemeinen Beifall davongetragen. —

Vermischtes.

Das Hoftheater in **Dresden** bleibt jetzt vor der Hand vier Wochen geschlossen. Die Garderobe, welche sich im alten Opernhause befand, ist ganz verbrannt, und der Schaden wird auf 25,000 Thaler veranschlagt.

Die früher von politischen Zeitungen mitgetheilte, auch von uns aufgenommene Nachricht, Kossuth habe die Sängerin **Schodel** enthaupten lassen, erweist sich glaubhaften Versicherungen nach als unwahr.

Druckfehler. Nr. 41 S. 221 Sp. 1 Z. 4 v. unten l. werde, st. werden.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

№ 45.

Dreißigster Band. Den 4. Juni 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Der Notendruck

von der ältesten bis auf die neueste Zeit.

Von C. F. Becker.*)

Die Masse von vielstimmigen oder figurirten Tonwerken, welche in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts von einer großen Anzahl mit reichem Talent und glücklicher Erfindungsgabe ausgerüsteten Tonmeistern besonders in den Niederlanden, aber auch in Italien und Frankreich, weniger in Deutschland, geschrieben wurde, und die sich regende allgemeine Theilnahme, welche die Buchdruckerkunst gefunden hatte, beschäftigte zu dieser Zeit wohl manchen Typographen, im Durchschnitt dazumal gebildete, häufig sehr gelehrte Männer, ein Verfahren zu ersinnen, um mittelst der Presse und auf ähnliche Weise wie die Bücher, auch die Tonwerke zu drucken. Holztafeln, deren man sich schon zu Choralgesängen bedient hatte, eigneten sich zu solchen Werken nicht, da die fünf-, sechs-, acht- und mehrstimmigen, auch gewöhnlich sehr weit ausgeführten polyphonen Gesänge eine große Anzahl von Zeichen — Schlüssel, Vorzeichnung, Mensuralzeichen, Abwechslung der Notengattungen u. dgl. — erheischten, die auf einer Holzplatte, trotz allem darauf gewandten Fleiß, nur unvollkommen herzustellen gewesen wären.

Da faßte ein Mann von lebhaftem Geist, ausgebreitetem Wissen, vertraut mit der Kunst der Typographie und begabt mit dem feinsten Geschmack, den Gedanken: sämmtliche einzelne Zeichen, deren der Tonkünstler sich bedient um seine Ideen auf dem Papier sichtbar zu machen, zierlich in Metall zu formen, und die Notentypen waren erfunden. Nur eine Schwierigkeit bot sich noch dar, nämlich die, wie die Menge der Tonzeichen auf und zwischen das Liniensystem zu setzen sei. Hier erinnerte er sich der Holztafeln, so wie der Art ihrer doppelten Anwendung, und mit dem Bewußtsein, das lang ersehnte Ziel errungen zu haben, schnitt er nun zierliche schwache Linien in Blei-, oder, wie Andere sagen, in Zinntafeln, druckte diese zuerst ab, legte nun auf das erhaltene Liniensystem die mit Tonzeichen und Textesworten gefüllte Typenform, druckte diese auf jener ab, und siehe da, der erste Typendruck — im Jahre 1502 — war vortrefflich gelungen. Dies ist die zweite Art des Notendruckes*) oder der Gebrauch metallener Platten zugleich verbunden mit Typen oder beweglichen Zeichen (Lettern), und der glückliche Erfinder, auf dem die dankbare Nachwelt eine Ehrenmünze prägen ließ, welche die Inschrift führt: „Plumbeis typis inventis", ist der mit Recht berühmte und zu seiner Zeit von allen hohen Personen und gelehrten Männern sowohl der Republik Venedig als des Kirchenstaates geehrte

*) Bruchstück einer pragmatischen Geschichte des Notendruckes, von dem Verfasser.

*) Die erste Art des Notendrucks wurde blos durch Holztafeln erhalten und eignete sich nur für einstimmige Choralwerke.

und geliebte Ottaviano de' Petrucci, geboren zu Fossombrone, einer Stadt des Herzogthums Urbino, am 18ten Juni 1466 und gestorben zu Venedig am 7ten Mai 1539.

Das Beispiel, was Petrucci als Notendrucker gegeben hatte, war zu auffallend, als daß es nicht hätte die Aufmerksamkeit seiner Kunstgenossen erregen und zur Nachahmung und Nacheiferung auffordern sollen. Bald wurde die Erfindung auch in Deutschland verbreitet, das insbesondere durch die freien Städte Nürnberg und Augsburg mit Venedig in inniger Verbindung stand, und kaum nach Verlauf einiger Jahre traten deutsche Drucker hervor um mit dem Erfinder zu wetteifern, wenn es ihnen nicht vielleicht geglückt war, die Erfindung Petrucci's als die ihrige zu benutzen. Der Erste unter ihnen ist Erhard Oglin in Augsburg, der 1507, 8 und 12 drei zur Figuralmusik gehörige Werke herausgab. Als der Zweite kann Peter Schöffer in Mainz genannt werden, der würdige Sohn eines Mannes, der, wenn auch nicht der Erfinder der Buchdruckerkunst, doch als einer ihrer ersten Verbesserer gerühmt wird. Peter Schöffer gab in wahrhaft schön zu nennender Ausstattung 1512 ein zweiundachtzig Seiten starkes Tabulaturen-Buch für die Orgel und Laute von Arnolt Schlick heraus, und übertraf an Reichthum und Mannichfaltigkeit der Typen damit sogleich den E. Oglin, dessen erstes Werk nur aus zwanzig Seiten besteht. Aber auch P. Schöffer's darauf folgende Ausgaben, z. B.: „Joh. Walther's geistlich Gesangbüchlein", 1525, welches in den fünf Stimmbüchern zusammen aus zweihundertneunzig Seiten besteht und die künstlichsten Figuralgesänge enthält, desgleichen: „Joh. Frosch Rerum musicalium" 1535, ein theoretisches Werk, das am Schluß eine große Anzahl Notenblätter aufweist, verdienen als vollkommen ebenbürtig den Druckwerken Petrucci's an die Seite gesetzt zu werden. Ein dritter Typograph, Nicol. Wolrab in Leipzig, schließt sich durch Herausgabe des „New Gesangbüchlin geystlicher Lieder" von Michael Veh, 1537, den genannten würdig an. In Italien war Joh. Jac. Pazotus zu Rom, so viel bekannt, der nächste Nachfolger Petrucci's.

So weit nun der Notendruck durch den genannten Erfinder und seine verwandten Kunstgenossen auch immerhin ausgebildet war, so zierlich, zweckmäßig und lesbar er war und auch das kleinste Format zu benutzen gestattete, so bot doch dieser Druck, da er, wie schon gesagt, zweimal geschehen mußte, immer große Schwierigkeit und erforderte viele Sorgfalt. Noch ein Schritt blieb zu thun übrig, nämlich auch die Linien als Typen zu behandeln, das heißt, diese in viele kleine Theile zu zerlegen, um sie sodann mit den Noten und allen übrigen nöthigen Zeichen zu einem Ganzen zu vereinen, und auf solche Weise alles das in eine Form zu bringen, was der Abdruck dem Auge bieten sollte, kurz mit einem einmaligen Druck zu bewirken, was Petrucci und die übrigen Typographen mit zwei Drucken auszuführen sich genöthigt sahen. Dieses Verfahren, — die dritte Art des Notendruckes — bezeichne ich mit reinen oder vollständigen Typendruck, und es ist wohl keine Frage, daß er sich sehr von dem Doppeldruck unterscheidet, wenn auch das dazu gewählte Material — Zinn oder Blei, oder eine Vermischung dieser Metalle — dasselbe für beide ist. Den Namen des Mannes, der diesen letzten Schritt gethan, hat die Kunstgeschichte aufzuzeichnen unterlassen, aber wohl verdiente er neben einem O. de Petrucci und einem jeden Verbesserer der Typographie genannt zu werden. Jedenfalls scheint diese Verbesserung um das Jahr 1530 gemacht worden zu sein, ob sie jedoch in Italien, Deutschland oder Frankreich in das Leben gerufen wurde, läßt sich nicht mit völliger Gewißheit bestimmen. Genug in jenen, in dem genannten Jahrzehend gedruckten Tonwerken gewahrt man schon den vollständigen Typendruck, und Joh. Petrejus zu Nürnberg gab 1537 „Seb. Heyden's Musica" in solcher Art sehr vollendet heraus, deßgleichen war Ant. Gardane zu Venedig 1538 mit diesem Fortschritt bekannt, und Pierre Attaignant zu Paris um 1534 hat sicher nur mit solchen Typen seine zahlreichen Ausgaben gesetzt.

Von dieser Zeit an verbreiteten sich nun die Tonwerke aller Gattungen mit einer reißenden Schnelle. Die Ungeduld des Publikums solche gedruckt zu erhalten, war kaum zu befriedigen, und die Tonkunst wie die Tonsetzer feierten einen wahrhaften Triumph. Notendruckereien entstanden binnen wenig Jahren in einer solchen bedeutenden Anzahl, daß unsere gewiß in dieser Hinsicht nicht arme Zeit kaum sich mit ihr zu messen vermag. Die Typographen waren unter sich wie in einen Kampf begriffen, sich durch Schönheit, Sauberkeit und Geschmack, oder durch die Menge ihrer Ausgaben vor anderen Kunstgenossen auszuzeichnen und nicht Wenige stehen wirklich groß da, z. B. in Deutschland ein Adam Berg zu München, der die meisten Werke des damaligen Fürsten der Musik Orlando Lasso in einem riesenhaften Format druckte, in Italien ein Girolamo Scotto und Giac. Vincenti zu Venedig, die binnen einigen Jahren mehrere hundert Madrigal-Sammlungen aller berühmten Tonmeister jener Zeit herausgaben. Es war ein wahrhaftes Drängen und Treiben, Tonwerke aller Gattungen zu veröffentlichen, und jede Stadt, war sie auch noch so klein, bot ihre saubern

Notendruckwerke dem danach verlangenden kunstsinnigen Publikum dar. Führte Deutschland, Italien und Frankreich während einem kurzen Zeitraume viele tausend für die Kirche, das Haus und die Schule bestimmte Werke den Freunden der Tonkunst entgegen, so blieb Holland und England nicht zurück, und selbst Spanien und Portugal brachte Musikalien vom Jahre 1547 an hervor, die sich noch jetzt durch Schönheit auszeichnen. Emsig waren die Tonsetzer bemüht, alle Wünsche zu erfüllen, einen jeden Auftrag auszuführen, und schrieben, berufen und nicht berufen, Tag und Nacht, um die rastlos arbeitenden Pressen zu beschäftigen. Doch für diese wie für das Publikum geschah von den fleißigen Tonsetzern immer noch nicht genug. Von manchem Werke eines Palestrina, Gastoldi, O. Vecchi, Lasso und vielen Anderen, mußten zehn, zwölf und mehr starke Auflagen in einem Jahrzehnt veranstaltet werden; verschiedene Ausgaben einer und derselben Sammlung von Compositionen erschienen oft gleichzeitig an den verschiedensten Orten; großartige Zusammenstellungen der beliebtesten einzelnen Tonwerke wurden gemacht und boten den Kunstfreunden im saubersten Gewande drei- bis vierhundert Gesänge zusammen dar; gegen den Nachdruck, der zuerst, wie sich nachweisen läßt, in Belgien in Aufnahme kam, vermochte nichts die Herausgeber von Originalwerken zu schützen, und obgleich der deutsche Kaiser, wie sämmtliche Könige und Fürsten schwere Strafen gegen solches Eingreifen in fremdes Eigenthum festsetzten, so schienen doch manche Typographen dieses Geschäft allen übrigen vorzuziehen, und verhöhnten die ihre Freiheit beengenden Gesetze. Diese Zeit des lebendigen Aufblühens der Kunst des Notendruckes setze ich in die Jahre 1530 bis 1630, und erlaube mir zum Beleg des Gesagten auf meine Schrift: Die Tonwerke des 16ten und 17ten Jahrhunderts (Leipzig, 1847) hinzuweisen.

(Fortsetzung folgt.)

F. C. Franke's
Anleitung den Contrabaß zu spielen. *)
Von August Müller.

In dem ersten Artikel über die Behandlung des Contrabasses (Nr. 45 des 28sten Bds. dies. Bl.) wurde, bei Erwähnung der bereits erschienenen Methoden, der Schule des Hrn. Franke deshalb nicht gedacht, weil sie mir nicht bekannt war. Später machte man mittelst einer öffentlichen Anfrage in dies. Bl. auf dieselbe aufmerksam, und sprach gegen mich die zuversichtliche Hoffnung aus, daß ich das Versäumte nachholen und mich ihrer im Interesse der Kunst bei einem späteren Artikel erinnern möge. Leider konnte ich nun bis jetzt dieser Hoffnung nicht entsprechen, weil sich die Schule des Hrn. Franke noch nicht in meinen Händen befand. Aber nun, da sie vor mir liegt, will ich es thun, und zwar in gehöriger Weise, da doch einmal die besondere Aufmerksamkeit des Publikums auf sie, durch jene Anfrage, gelenkt wurde.

Die Schule des Hrn. Franke beginnt mit einer Vorrede, worin auf die Eigenschaften des Contrabassisten hingewiesen, und die Ursache erwähnt wird, warum es so wenige gute Contrabassisten giebt. Obgleich diese Vorrede wohl Worte enthält, welche zu beherzigen sind, so glaube ich doch, daß es an seinem Platze gewesen wäre, dort jene Ursachen etwas weitläufiger zu besprechen und auseinanderzusetzen. Einen Hauptgrund, daß gute Contrabassisten so selten sind, findet Hr. Fr. in dem Mangel an wirklich praktischen, auf Erfahrung gegründeten Schulen. Darin bin ich nun ganz mit ihm einverstanden; ich glaube aber auch, wie gesagt, daß eine gute Schule gerade darum alle anderen Ursachen, deren noch manche existiren, ganz ausbeutend beleuchten muß, damit nicht allein Lehrern und Schülern, sondern auch Jenen die Augen geöffnet werden, welche sonst noch auf die Heranbildung besserer Contrabassisten einwirken können. Mit der Besprechung jener Ursachen beginnt der wirklich Sachverständige die Radicalkur des Stammes, der im Argen liegt, und an dem so mancher mit zu wenig Urtheil und Erfahrung Ausgerüstete schon zu kuriren suchte und deshalb in Quacksalberei verfiel. — Ein Lehrer, welcher den Contrabaß, seiner Natur und Beschaffenheit nach, richtig beurtheilt, und welcher, im Einklang mit diesem Urtheil, — durch Talent und wahre Liebe zu seinem Instrumente unterstützt, und auf vielfache Beobachtungen, Kunsterlebnisse und Erfahrungen gestützt — seine Lehrmethode der Oeffentlichkeit übergiebt, der kann die Ueberzeugung in sich tragen, daß seine Schule von Kennern als gut und zweckmäßig anerkannt werden muß.

Ich gehe nun zur Besprechung der Kapitel über, welche Hr. Fr. dem Elementarischen des Contrabaßspiels widmete. Er spricht vorher noch über den Werth des Instruments, d. h. über den hohen Rang, der ihm im Orchester gebührt. Im 2ten Kapitel bringt er auch einige Auseinandersetzungen über Form, Größe, Bauart u. s. w. des Instruments und empfiehlt einen Bogen. — Was nun Hr. Fr. in diesen zwei ersten

*) Chemnitz, J. G. Häcker. Preis 3 Thlr.

Kapiteln sagt, muß als gut anerkannt und von jedem Sachkenner unterschrieben werden. Nur glaube ich nicht, daß es gut ist, den Kopf des Bogens mit Blei auszufüllen; er wird so zu schwer und hemmt die leichte, freie Bewegung. Ein kräftiger Bassist und das gewichtige amerikanische Holz erfüllen schon den Zweck, dem Bogen die nöthige Schwere zu verleihen.

Bei der Stellung des Körpers empfiehlt Hr. Fr., den Körper etwas nach der rechten Seite zu biegen, wenn die tieferen Saiten angestrichen werden sollen. Ich finde dies eben so falsch als den Rath, daß der kleinere Spieler das Instrument mehr nach sich zuwenden soll und auf dem rechten Fuß seinen eigenen Körper ruhen zu lassen. Der Contrabassist muß, meiner Ansicht nach, stets gerade und aufrecht stehen und darf sich bei dem Gebrauch der tieferen Saiten nicht auf die rechte Seite neigen; das Gewicht des Spielers selbst aber muß immer auf den linken Fuß kommen. Stützt sich der Contrabassist auf die rechte Seite, dann verliert er an der freien Bewegung des rechten Armes. Das linke Knie wird die nöthige Wendung des Instruments schon bewerkstelligen, wenn die tieferen Saiten im Gebrauche sind. — Kleine Contrabassisten sollen auch kleinere Instrumente nehmen, oder noch besser von der großen Geige ganz wegbleiben. Hr. Fr. hätte sich auch über die physischen Eigenschaften des Contrabassisten mehr aussprechen sollen; das ist ein gar wichtiges Kapitel für eine Schule.

Gegen die Vorschrift, welche Hr. Fr. bei der Haltung des Bogens ertheilt, daß nämlich der Ring- (Gold-) und der kleine Finger in den Frosch zu liegen kommen, glaube ich opponiren zu müssen; es wird dadurch eine unnatürliche, gezwungene Haltung hervorgebracht, welche (indem sie die Schwere der Hand weniger auf den ganzen Frosch vertheilt und mehr auf die Stange concentrirt) das sogenannte Hacken, Hauen (Aufdiesaitenwerfen) des Bogens unterstützt. Es ist, nach meiner Ueberzeugung, weit natürlicher, den Bogen so zu halten, daß der Mittel- und Ring- (Gold-) Finger in dem Frosche liegen, und daß der Zeigefinger die Stange trägt und ihr die nöthige Richtung giebt; der kleine Finger aber schmiegt sich zwanglos außerhalb des Frosches an und bleibt ohne besondere Thätigkeit. Die Hauptschwere und der Druck des Bogens fällt so auf die Verlängerung der Stange, zwischen den Daumen und Zeigefinger, hauptsächlich aber auf die rechte Seite des oberen Gelenkes am Ring- (Gold-) Finger, welch' letzterer, schon seiner größeren Länge wegen, mehr als der kleine Finger geeignet ist, den Gegendruck consequent und mit Ausdauer auszuüben, ohne daß die Hand plump und schwerfällig wird. —

In dem Kapitel über die Haltung der Finger der linken Hand verordnet Hr. Fr., die Finger auszustrecken und sie mit dem ersten Gliede so fest aufzulegen u. s. w. — Das ist jedenfalls falsch. Der Contrabassist braucht just die Finger nicht so wie der Violinspieler zu stellen, aber er darf sie auch nicht legen, soll er Kern im Tone haben; es giebt eine Mittelstraße zwischen dem Legen und völligen Stellen, und die muß er einschlagen. Um dies zu bewerkstelligen, darf auch der Daumen nicht, wie Hr. Fr. wünscht, mit dem ersten Gliede unter den Hals angelegt werden, sondern er muß mehr in der Gegend des ersten Gelenkes gegen die rechte Seite des Contrabaß-Halses hin seine Verrichtung vollziehen; die nöthige Hohlung der Hand, so wie die Leichtigkeit in der Haltung wird nicht dabei leiden. — Die Vorschriften, welche Hr. Fr. in diesem Kapitel, so wie in dem nun folgenden über den Fingersatz, giebt, beweisen auf's klarste, daß er den Charakter des Instrumentes, für welches er die Schule schrieb, nicht ex fundamento begriffen hat. Der Contrabaß will mit der natürlichsten und zweckmäßigsten Anwendung der menschlichen Kräfte behandelt sein, wenn er seiner Bestimmung bestens entsprechen soll; die Haltung der linken Hand, wie sie von Hrn. Fr. vorgeschrieben ist, kann aber weder natürlich noch zweckmäßig genannt werden, da sie die Kraft dieser Hand und ihrer Finger, zum Vortheil des guten, festen Tones, nimmermehr ausbeutet.

Der Fingersatz. Gleich die erste Lage auf dem Instrumente und die dabei empfohlenen Finger

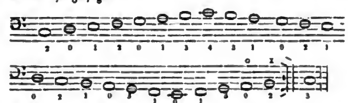
0 1 2 3 4

giebt uns auf das Vollkommenste an, wie Hr. Franke hinsichtlich des Fingersatzes im Allgemeinen verfährt; er läßt, wie wir sehen, den Contrabassisten eine völlige kleine Terz mit Einem Griffe, ohne Versetzung der Hand, ausführen. Ich erlaube mir nun dabei zu bemerken, daß dies, selbst bei der kolossalsten Hand, nur dann möglich ist, wenn diese Hand, so wie deren Finger, auf eine unnatürliche gespreizte, die Kraft schwächende Weise angewendet werden. Ich behaupte weiter, daß die linke Hand selbst ruhig sein muß, und daß sie nur indirect und zwanglos den Bewegungen der Finger folgen darf. Ferner verwerfe ich die regelmäßige Anwendung des dritten (Gold-) Fingers, und zwar aus folgenden Gründen: 1) springt bei dem Ansehen der Hand und ihrer Größe in die Augen, daß sie nur zur soliden Erzeugung von einem ganzen und zwei halben

Tönen gemacht ist. Da nun 2) der dritte Finger vornherein der unselbstständigste an der ganzen Hand ist, so kann er auch zur selbstständigen Wirksamkeit am wenigsten empfehlenswerth sein, und nur im Vereine mit einem anderen Finger wirken. Er darf deshalb, meiner Ansicht nach, nur ausnahmsweise allein angewendet werden; z. B. bei der Octave der leeren Saiten, wo der kleine Finger, seiner Kürze wegen, nicht mehr ausreicht, und vielleicht bei dem Triller mit ganzen Tönen, wo die Anwendung der vollen Hand zu schwerfällig sein würde. — Zur weiteren Unterstützung meiner Ansicht muß ich noch bemerken, daß durch die Anwendung des dritten Fingers die Reinheit, namentlich bei schnelleren Passagen, besonders leidet, und von wirklicher Kraft, auch bei den anderen Fingern, am Ende keine Rede mehr ist. — Der Contrabassist bewältigt schon bei einem derartigen Fingersatze

u. s. w.

alle Schwierigkeiten, welche die Möglichkeit der Ausführung für sich haben, und erhält sich um so mehr seine Kraft, da der, im Verhältniß zu dem zweiten Finger allerdings schwächere vierte Finger durch die Beihülfe des dritten, die ihm gewiß ist, eine schätzenswerthe Stütze erhält. — Ohne mich nun noch weitläufiger über den von Hrn. Fr., consequent nach meiner oben gegebenen Andeutung, empfohlenen Fingersatz auszusprechen, erlaube ich mir, hier seine C-Dur Scale herzusetzen:



Er benutzt, wie zu bemerken ist, bei dieser ganzen Tonleiter nur ein einziges Mal bei dem höherem C den vierten Finger, und läßt also dieses kräftigere Mittel, so zu sagen, ganz aus dem Spiele. Ich will den Hrn. Franke nicht verdammen, denn er ist vielleicht von der Natur mit einer solch' außerordentlichen Hand beglückt, welche ihm dieses Hülfsmittel entbehrlich macht; aber ich fordere Jeden von gesundem Verstande auf, und lege ihm, ganz abgesehen von unserem Thema, die einfache Frage vor: Hat der Mensch mehr Kraft, wenn er seine Hand anhaltend getheilt mit nur einigen Fingern benutzt und sie namentlich geschlossen beinahe nicht in Thätigkeit setzt, — oder wenn er sie vollkommen im Zusammenwirken aller Finger anwendet? Die Antwort wird wohl gleichmäßig ausfallen. — Hr. Fr. hat nun in seiner Vorrede den Wunsch ausgesprochen, seine Schule von Kennern als eine der besseren anerkannt zu sehen; ein Kenner muß und wird aber vor Allem auf die natürlichste Anwendung der Mittel zur Erreichung eines Zweckes Rücksicht nehmen, und in dieser Richtung auch ein von ihm gefordertes Urtheil fällen. Sapienti sat. —

Was Hr. Franke bei den Stricharten von dem Staccato sagt, bedarf einer kleinen Berichtigung. Er schreibt nämlich vor, daß der Strich bei jeder Note gewechselt, die Dauer derselben aber nur zur Hälfte ausgehalten, dann der Bogen von den Saiten aufgehoben werden muß; auch giebt er ein erläuterndes Beispiel. — Dagegen muß ich auftreten und meine Ansicht dahin aussprechen, daß der Bogen, namentlich im forte, bei dem Staccato nicht von den Saiten aufgehoben werden darf, daß der Contrabassist vielmehr, nach dem scharfen Anstrich jeder Note, die Pause, welche nach diesem Anstrich bis zum folgenden Tone eintreten muß (bei welcher Hr. Fr. das Aufheben des Bogens vorschreibt), durch festes Niederhalten des Bogens auf die Saite beobachtet; er arretirt nach dem ersten scharfen Anstrich den Bogen, behält den Druck bei, und hemmt so das weitere Fortklingen des Tones. Nur bei angewendetem springenden Bogen (den man im piano, bei schnellem Wechsel des Bogens auf einem Tone, sehr empfehlen kann) wird derselbe zwischen den einzelnen Tönen etwas von den Saiten entfernt.

Bei der Auseinandersetzung des pizzicato dürfte noch die wichtige Nothwendigkeit zu bemerken sein, daß der Contrabassist, nachdem er den Ton angeschlagen hat, wohl darauf bedacht ist, ihn nicht länger erklingen zu lassen als vorgeschrieben wurde, und daß er, wenn Pausen folgen, ihn nicht in dieselben hinein nachklingen läßt. Es giebt leider gar viele Contrabassisten, welche gegen diese Vorschrift sündigen.

Was Hr. Fr. über col legno sagt, hätte er wohl ganz unerwähnt lassen können; das gehörte in eine verschwundene Zeit. Man hat dieses Ausdrucksmittel als unpoetisch schon gar zu lange entfernt und benutzt es nicht mehr, und das mit Recht.

Bei der Fingerbezeichnung in der dritten und vierten Lage finden sich noch einige Druckfehler vor. Auch dürfte die Ueberschrift bei dem von Hrn. Fr., bei Gelegenheit der Schreibmanieren, erwähnten Beispiele aus dem Finale der 3ten Symphonie von Beethoven nicht ganz richtig sein. Es ist aus dem Mittelsatze genommen und muß poco Andante überschrieben sein.

Zum Schlusse will ich nicht versäumen, alles dessen lobend zu gedenken, was die Schule des Hrn. Franke Zweckmäßiges enthält. Vor allem bietet sie recht gute Uebungen in großer Ausdehnung und geregelter Folge, in allen Tonarten und Intervallen, in Stricharten, gebrochenen Accorden u. s. w., welche man bestens empfehlen kann. Ferner hat Hr. Franke unter den Ueberschriften: Von den Verzierungen — Ueber die Schreibmanieren — Recitativ u. s. w. — namentlich aber unter dem Titel: „Besonderes" sehr Zweckmäßiges geliefert, auf welch' letzteres vor ihm noch Niemand aufmerksam gemacht hat, und wofür man ihm sehr dankbar sein muß.

Aus London.

(Schluß.)

Coventgarden.

Die Saison in Coventgarden fing gleichzeitig mit dem Majesty's-Theater am 15ten März an und ward mit Masaniello eröffnet. Mario leistete darin mehr als man je von ihm als Schauspieler erwartet hatte, als Sänger wissen wir ihm Niemand an die Seite zu setzen; Spiel und Gesang waren hinreißend. Mad. Dorus-Gras (Prinzessin) sang richtig und machte viel schwere Passagen als Cadenzen, ließ aber kalt; ihre Stimme ist scharf, und daß sie schon vor Jahren die Nachfolgerin der Cinti in dieser Rolle war, hätte eher von den hiesigen Journalen verschwiegen werden sollen, damit man nicht an ihr gewisses Alter erinnert wurde. Zu rügen war, daß sie eine Arie von F. Burgmüller, dem bekannten Zubereiter leichter Claviersächelchen, einlegte; es war ein jämmerliches Machwerk von einer Arie, das ausgelacht und für die nächsten Male verboten wurde. — Eine ausgezeichnete Fenella war Mlle. Leroux; Massol als Pietro spielte besser als er sang. Pracht der Scene und eine solche Zahl von Coryphäen tüchtig einstudirt gaben der Oper ein ganz neues Interesse und zog volle Häuser.

Die Erscheinung einer englischen Primadonna, welche den Zeitungsberichten nach in Italien Furore gemacht hatte, erregte viel Erwartungen hier. Miß Catharine Hayes trat als Linda auf, die zu großen Erwartungen wurden indeß getäuscht. Sie hat eine recht hübsche, gleichmäßig gebildete Stimme, deren Mitteltöne namentlich sehr klangreich sind, aber keine Coloratur. Sie ist nach dem Maßstabe, den man, durch die ausgezeichnetsten Leistungen verwöhnt, hier anlegt, als eine gute, brauchbare Sängerin zweiten Ranges zu bezeichnen. Mlle. Merie (Alt) debütirte als Pierotto; ihre höheren Töne sind schön, die tieferen etwas hart, im Spiel ist sie noch ganz unerfahren, doch gewann sie Beifall durch ihre Jugend und Bescheidenheit. — Salvi's Carlo war sehr gelungen. Tamburini (Antonio) erwarb mehr Lob als Schauspieler, als durch sein Singen; er verliert die höheren Töne, und bemüht sich dies dadurch zu bedecken, daß er mit kollernden, unschönen Läufen umherwirft.

Am 17ten April erschien die Grisi als Semiramide wieder. Der Umstand der Vermehrung ihres Familienkreises, welcher kürzlich stattfand, hat ihrer Stimme eher genützt als geschadet, wie das zuweilen bei Sängerinnen der Fall ist. Als Semiramide, Lucrezia, Norma ist sie wirklich die Königin des tragischen Gesanges. — Mlle. Angri machte mit ihrem Debüt als Arsace eine außerordentliche Sensation, wozu ihre Schönheit wohl mit beitrug; ihre Stimme im Vergleich mit der der Alboni verliert als weniger volltönend und rührend, da ihr Klang etwas männlich ist; ihr Vortrag ist voll Energie und Ursprünglichkeit, sie überhaupt hinreißend durch ihr Feuer. Im Barbiere erwarb sie sich viel Anerkennung durch die Auffassung der Rosina als lustiges, naives Mädchen, das voll von Neckerei und Schalkheit, und ohne die Sentimentalität ist, an welche man in dieser Rolle hier gewöhnt worden; besonders sind deutliche Aussprache und richtige Declamation an ihr zu loben. — Ronconi's Barbiere können wir keinen Geschmack abgewinnen, sein Spiel ist übertrieben und affectirt, und die Unsicherheit seines Tonansatzes eine immerwährende Folter. — Miß Hayes sang auch die Lucia, doch bleibt unser Urtheil dasselbe.

Das Ballet ist diese Saison ganz weggelassen, da man doch mit dem Lumley'schen nicht rivalisiren konnte. Bis vor dem Auftreten der Lind waren die pecuniären Verhältnisse durch den Erfolg des oft wiederholten Masaniello sehr glücklich; seitdem fängt es an zu stocken. Man sagt, daß Delafield sich der Direction entledigt und sie in mehrere Hände niedergelegt habe, welchen Körpern aber diese Hände angehören, ist unbekannt. Mr. Beale hat die Leitung übernommen, jedoch ohne Verantwortlichkeit in Geldsachen. Unsere Leser müssen hierbei nicht die auf dem Continente unberechenbaren Kosten eines solchen Unternehmens aus den Augen lassen. Man spricht schon von Revolten im Orchester wegen Mangel an Zahlung.

Leider kommt jetzt eine deutsche Oper her, um im Drurylane zu versuchen, wie viel man bei einer solchen Speculation verlieren kann. Es ist uns nicht begreiflich, wie der Director in Amsterdam, von woher er kommt, Glück gemacht haben kann, da diese Stadt hinsichtlich der Geldausgaben für Künstler oder

musikalischen Unternehmungen eine der erdenklich schlechtesten ist. Die Leute dort haben ganz erstaunlich gute Liebhaber unter sich und musiciren sich selbst was vor. Das genügt ihnen und erspart; das Sparsystem ist noch stark im Flor in Amsterdam, wo man die besten ansässigen Musiker fast verhungern läßt, und dieselben im Allgemeinen noch immer wie vor alter Zeit als Handwerker und als nutzlose Menschen betrachtet.

Unzählige fremde Künstler drängen sich Ellbogen an Ellbogen hier umher. Jacques Herz hat den Versuch gemacht, sich in Cheltenham niederzulassen, doch schien der Sitz unbequem; jetzt ist er wieder in London. Hallé ist von Manchester für die Saison hierher gekommen; auch ein Zeichen, daß dort nichts zu holen ist. Panofka ist gleichfalls hier, sich ansässig zu machen. Täglich kommen Neue, welche californische Hoffnungen hegen und getäuscht zurückgehen. Es will das nicht sagen, als ob nicht Viele hier ein warmes Nest hätten. Nur ist es schlimm, daß gerade Solche in der musikalischen Welt obenan stehen, welche kein anderes Recht dazu haben, als eine verjährte Reputation, die in der Vorzeit bei weitem leichter als jetzt zu erwerben war, gegenwärtig aber keine Probe mehr bestehen kann. Diese sollten wenigstens den jüngeren und vorgeschrittenen Künstlern Platz neben sich gestatten, und wenn ihnen auch nicht gerade einen Armsessel anbieten, so doch nicht alle Arten von Ränken und Hinterlistigkeiten anwenden, nur um sie herabzudrücken und um sich selbst auf der unverdienten Höhe zu erhalten. Wir werden auf diesen Punkt zurückkommen, und mit Namen und Beweisen den Künstlern, die hierher zu kommen gedenken, Aufklärung darüber verschaffen, welche Scyllas und Charybden sie erwarten. — Schulhoff kommt aus Spanien, ferner Joachim, Ernst, Frl. Treffz von Wien, Frl. Bohnigg von Hamburg, Molique, und so viele Andere, die Ehre und Geld hier suchen.

Von der Philharmonie nächstens. Macfarren ist von Amerika zurückgekehrt, und hat eine neue Oper componirt, für welche aber jetzt kein Theater da ist. Auch Ouvertüren und Symphonien hat er mitgebracht: wird die Philharmonie sie aufführen? Wie wir vernehmen, componirt Sterndale Bennett gar nichts mehr. Schade darum. Hat das Stundengeben seine Lust und Kraft zum Schaffen gebrochen? Vielleicht! —

Ferdinand Präger.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

J. Golde, Klänge an der Elbe. Rondo à la Masurka. Heinrichshofen. 12½ Sgr.

Hr. Golde ist für den Krit. Anz. ein Erstling. Es ist Ursache vorhanden, daß man bei Besichtigung seiner „Elbklänge" ein Auge zudrückt. Unter dieser Voraussetzung wird man das Gute an ihnen, nämlich den ehrlichen Willen, wahrnehmen. Die Arbeit ist Franz Liszt zugeeignet.

Th. Kullak, Op. 41. Caprice-Fantaisie sur des thèmes favoris de l'opéra: le Camp de Silésie ou Vielka de Meyerbeer. Schlesinger. 1 Thlr.

Was der Titel verschweigt, ist gerade die Hauptsache. Seite 3 findet sich der Zusatz: „Caprice etc. d'après le Duo de Vieuxtemps et Kullak". Neues also ist's nicht. Wer zu wissen wünscht, was an dem Original ist, lese gefälligst nach Bd. 29, S. 153 d. Z. Dort ist das Werk als: Vieuxtemps Op. 21. bezeichnet.

F. Liszt, La célèbre Zigeuner-Polka de Conradi pour le Piano. Schlesinger. ⅓ Thlr.

Ob „célèbre", bleibe dahingestellt. Wenn die Polka nicht durch Liszt und dessen Bearbeitung berühmt wird oder geworden ist, dann ist der Grund der Berühmtheit mit der Laterne zu suchen. Wie die Polka vorliegt, ist sie effectvoll, beinahe ein Seitenstück zum „Galop chromatique". Erfordert natürlich Spieler mit behaarten Zähnen.

A. Billet, Op. 57. Triller-Etüde. Le Rosignol. Etude de Trille. Schlesinger. ½ Thlr.

Als wichtige Mittheilung befindet sich auf dem Titel die Bemerkung, daß der Verf. diese Etüde in seinen Concerten zu Paris, London und Wien gespielt hat. Die „Nachtigall" als Lockvogel mag schon dazu beitragen, die Hände zum Klatschen

zu bringen. Darauf allein ist's abgesehen. Wir zweifeln nicht, daß Hr. Willet seinen Zweck erreicht.

G. J. Fooks, Herzensempfindungen. Fünf Melodien. (Ohne Angabe des Verlegers.) 7½ Ngr.

Ganz kurze Sätzchen von 20 bis 30 Tacten Umfang, einzeln benannt wie folgt: „Glückseligkeit, Betrachtung, Ergebenheit, Hoffnung, Empfindsamkeit". Sie sind Stylübungen, denen zur Censur allenfalls „lobenswerth" oder „löblich" gegeben werden könnte.

Instructives.

J. B. Cramer, Op. 99. 24 Etudes spéciales, nouvelles et progressives préparatoire aux 42 Etudes. 24 neue fortschreitende Special-Etüden. Vorbereitung zu den Studien. Schlesinger. 2 Lieferungen, jede ½ Thlr.

Sind aus den Nachträgen zur Moscheles-Fetis'schen Schule und nicht eben erbaulich. Stich und Druck sind greulich, Fehler finden sich sehr viele. Weshalb wurde dem besonderen Abdruck nicht wenigstens eine Revision zu Theil?

St. Heller, Op. 47. 25 Etüden zur Bildung des Gefühls für musikalischen Rhythmus und Ausdruck. 25 Etudes de Piano pour former au sentiment du rhythme et à l'expression. Schlesinger. 2 Lieferungen. Lief. 1, 25 Sgr. Lief. 2, 1 Thlr.

Wird besprochen.

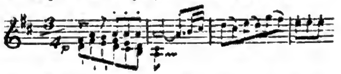
Für Pianoforte zu vier Händen.

G. J. Fooks, Zwei Walzer. Meser. 20 Ngr.

Der Wille ist gut, der Geist schwach. Der erste Walzer geht aus Dur, der zweite aus Moll. Secondo hat fast weiter nichts als ta ti ti zu spielen, Primo hilft mit oder spielt sein Theil in Octaven.

J. Haydn, Symphonien, für Pfte. zu vier Händen gesetzt von **Carl Klage**. Nr. 24. Heinrichshofen. 1½ Thlr.

Trefflich und empfehlenswerth wie alle Klage'schen Bearbeitungen. Das Allegrothema des ersten Satzes ist:



Für Pianoforte und Streichinstrumente.

C. E. Horsley, Op. 13. Trio Nr. 2 für Pfte., Violine und Violoncell. Breitkopf u. Härtel. 3 Thlr.

Wird besprochen.

Für Violine.

F. David, Op. 23. Viertes Concert. Breitkopf und Härtel. Mit Orchester 4 Thlr. 20 Ngr. Mit Pfte. 2 Thlr. 10 Ngr.

Wird besprochen.

Für Violoncell.

F. Battanchon, Op. 4. 24 Etudes pour le Violoncelle. Liv. I. Hofmeister. 15 Ngr.

Diese erste Lieferung enthält sechs Etüden; dieselben sind als praktisch und instrumentgemäß vorgeschrittenen Anfängern zur technischen Uebung, besonders für die Applicatur, anzuempfehlen. Daumeneinsätze kommen nicht vor. Einer Bemerkung auf dem Titel zufolge ist das Etüdenwerk zum Unterricht in den Classen des Conservatoriums für Musik (in Paris) eingeführt.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. Dreißigster Band.

№ 46.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. Den 7. Juni 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte.

Stephan Heller, Op. 63. Capriccio. — Leipzig, F. Whistling. Pr. ⅔ Thlr.

— — —, Op. 64. Humoreske. Phantasiestück. — Ebendas. Pr. 1 Thlr.

Freudig begrüßen wir diese neuen Werke. Ist es doch, als sähen wir den Schöpfer derselben nach schweren, sorgenvollen Tagen wieder, erfüllt von Erlebnissen, die zu innigster Theilnahme herausfordern. Die Leser wissen, welch' reichbegabte künstlerische Persönlichkeit die Werke Heller's umfassen, sie kennen sie als eine der edelsten und liebenswürdigsten. Gewiß bewährt sie sich als solche auch in den vorliegenden Schöpfungen, ihrem Berufe und mit unermüdlichem Streben der Lösung ihrer Lebensaufgabe entgegenschreitend. Dieselben geben Zeugniß, wie mehr und mehr die Individualität des Tonsetzers sich entwickelt, zu größerem, allgemeinerem Inhalte erweitert hat. Nicht mehr die eigene, selbstgeschaffene Welt ist's, in welcher sich der Künstler ehedem bewegte und die er, wie seine früheren Werke lehren, mit herrlichen, reizenden, Gebilden auszuschmücken verstand, nicht mehr ist's bloße Dichtung, was er giebt, nicht Ahnung und Vorausempfindung; die überschäumende Jugend ist dem ernsten Mannesalter gewichen: er giebt jetzt Selbsterlebtes, der Welt der Wirklichkeit Entnommenes; es drängt ihn, sein Leben im Großen und Ganzen zu bethätigen, sich zu betheiligen an der Förderung der Menschheit, das Seine dazu beizutragen, damit dem Geiste der Neuzeit, dessen Schwingen ihn mächtig emporheben, der Sieg, dem was dessen Entfaltung hindert, der Untergang werde. Alle Regungen, welche in obigen Werken, sei's in vollkommener oder nicht vollkommener Weise, Ausdruck erhalten, breiten sich weit über die Gesammtheit und deren höchste Interessen; sie wecken die Theilnahme Aller, die von gleichen Regungen beseelt sind.

Die Werke stehen demnach in enger Beziehung zu der Phantasie (Op. 54), dem Scherzo (57) und der Canzonette (60) des Verfassers; sie bezeichnen gegen diese in sofern einen Fortschritt, als die äußere Darstellung des Inhaltes in ihnen zu mehr unmittelbarer, schlagender Wirkung gediehen. In dieser Hinsicht behauptet das Capriccio noch den Vorzug vor der Humoreske, welche nicht frei von Breiten (so S. 10 u. 11), überhaupt von Stellen ist, wo der Tonsetzer den entsprechenden Ausdruck blos annäherungsweise erreicht. Daß dies der Fall, kann man schon aus der Bemerkung S. 3 herauslesen, der zu Folge der Verf. den Spielern überläßt, „die Stellen herauszufinden, welche eine raschere oder nachgebendere Vortragsweise verlangen", und also von *ihrem* Verständniß die eigenen Intentionen abhängig macht. Im Capriccio aber ist die Form gedrungener, die schöpferische Kraft faßt sich mehr in Brennpunkte zusammen und gewinnt so einen Aufschwung (S. 13, Tact 1—7), der, wahrhaft siegreich und gewaltig alle Gegensätze einend, den zündenden Funken wirft in die Brust des Hörers und ihn zu hoher Begeisterung entflammt.

Auf einzelne Schönheiten und Eigenthümlichkeiten hinzuweisen, unterlasse ich in der Voraussetzung, daß man selbst Gelegenheit nehme, die Werke sich zu eigen zu machen. In Hinblick auf jene Spieler, deren Hände weiten Spannungen nicht so zugänglich sind, als die Ausführung der meisten Schöpfungen des Verfassers erheischt, wolle derselbe in Zukunft den Wunsch nicht unberücksichtigt lassen, sich mehr einer Behandlung des Instrumentes zuzuwenden, wie sie ihm beim Capriccio maaßgebend gewesen. Es ist sehr richtig, was neulich (S. 190 dies. Ztschr.) darauf bezüglich gesagt worden. Ungeachtet vieler Bemühungen Einzelner haben die Werke Heller's bei weitem noch nicht den Eingang im Publikum gefunden, den ihre Vortrefflichkeit verdient. Der Grund davon liegt mit an der Behandlung des Instrumentes, welche, so vorzüglich und fein sie an und für sich, doch für Concertspieler nicht glänzend genug ist, für Andere aber zu große technische Fertigkeit und Spannungsfähigkeit bedingt. Das Capriccio, wie erwähnt, ist ein glücklicher Wurf; ich denke, es wird bald überall heimisch werden, und Manchen veranlassen, auch von den früheren, noch wenig verbreiteten Werken des Vfs. Kenntniß zu nehmen.

Adolph Bergt, Op. 7. *Fünf Charakterstücke.* — **Leipzig, Fr. Hofmeister. 2 Hefte, Preis eines jeden 15 Ngr.**

Die Stücke sind äußerst anziehend und reizend, hauptsächlich das erste und fünfte. Der Tonsetzer tritt mit ihnen aus der strengen Abgeschlossenheit seiner Individualität heraus und erschließt sich Stimmungen, durch welche er neue Seiten der schöpferischen Kraft seines Genius abgewinnt. Eine Milde und Anmuth durchweht die Töne, ein empfänglicher Sinn für alles von Freude oder Wehmuth Belebte offenbart sich in ihnen, daß auch der entfernteste Gedanke einer Neigung zu starrer Absonderung wieder davor schwinden muß. Bergt ist in der That ein ganz entschiedenes Talent; der Quell der Phantasie fließt ihm in reichstem Maaße, er braucht nur zuzugreifen, um stets einen guten Fund zu thun. Sein Schaffen ist noch ein naturalistisches, nothwendig und allein durch sich selbst bedingtes; der Ausdruck für das was in ihm ist, fällt ihm von selbst zu, das Ringen nach Ausdruck kennt er nicht. Wie anders ist dies jetzt bei Heller, wie anders bei Flügel der Fall! Aber dies Ringen wird ihm nicht erlassen bleiben. Je weiter der Künstler vorschreitet, desto größere Anforderungen stellt er sich; was heut' ihn befriedigt, erscheint ihm nach Jahren oft klein und geringfügig. Alle hervorragenden Talente machten diese Erfahrung, auch Bergt wird sie machen. Schon zeigen sich kleine, obschon noch fast unmerkliche Anfänge (in Nr. 3 und 4) zu der ihm bevorstehenden weiteren Entwicklung zu einem durch Selbstbewußtsein vermittelten Schaffen. Die hohe Lebensaufgabe des Künstlers wird sich dem unbefangenen Blick, mit welchem derselbe in die große ihn umgebende Welt noch schaut, immer mahnender und dringlicher entgegenstellen; es wird nicht fehlen, daß Widersprüche sein Inneres erfüllen, zum Kampfe mit sich selbst anreizen werden. Es wird aber, so ist zu hoffen, auch nicht fehlen, daß er treu in demselben ausharren, seine Kräfte durch ihn stählen werde, um siegend einst aus ihm hervorzugehen. Bergt steht, wenn ich so sagen darf, auf dem Punkt, die Schule des Lebens durchzumachen, Heller dagegen auf dem Punkt, die Ergebnisse, welche ihm durch diese Schule bereits geworden, zusammenzufassen und in einem Gesammtresultate zu einigen. Letzterer ist in der endlichen Lösung seiner Aufgabe begriffen, jener beginnt erst die Größe der Aufgabe zu erkennen. Ich zweifle den diesmaligen Tonstücken zufolge nicht mehr an Bergt's Zukunft und erwarte viel von ihr. Er ist wie Wenige mit ursprünglicher Kraft ausgerüstet, wie Wenige dazu berufen, etwas Tüchtiges zu vollbringen. Die Vorzüglichkeit dieser Stücke macht es der Kritik zur Pflicht, an seine künftigen Leistungen einen sehr hohen Maaßstab zu legen: es gilt seine Zukunft zu sichern.

Bemerkt sei, daß der Tonsetzer das erste, zweite und fünfte der Stücke in einer Musikaufführung des Leipziger Tonkünstler-Vereins (am 29sten Jan. d. J.) vortrug. Alle Stimmen einigten sich zu ihrem Lobe. Vermöchten diese Zeilen in weite Kreise ihnen Eingang zu verschaffen!

Gustav Flügel, 24stes Werk. Neue Nachtfalter. — **Leipzig, Fr. Hofmeister**, 1849. **2 Hefte, Pr. eines jeden 17½ Ngr.**

Die Hefte enthalten zusammen vier Nummern. Dieselben athmen nicht das frische Leben, die zündende Kraft, wie dies die letzt erschiene Sonate des Vfs. erwarten ließ. Fast möchte ich, die beiden Werke vergleichend und hinblickend auf den Zeitraum, der zwischen ihnen liegt, glauben, daß die Lebensanschauung des Künstlers getrübt, seine innige, aufopferungsfähige Hingebung an das Ganze verletzt worden sei. Wo ist die frühere Wärme, wo das seelenvolle Erglühen, welches ehedem so unwiderstehlich auf den Hörer wirkte? Wohin sind die Regungen edler Leidenschaft, welche in der Sonate noch so bedeutungsvoll zum Herzen sprachen? Ich erkenne euch nicht, ihr Töne! Ihr ziehet an mir vorüber, ohne eine beglü-

kende Spur eures Daseins zu hinterlassen, und doch glaubte ich das Recht zu haben, von euch das zu erwarten, was ihr mir nicht gewährt. Es sei! Löset ihr selbst nicht den Zwiespalt, so vermag auch ich nicht ihn zu lösen! —

Die erste Nummer trägt die Bezeichnung: „Sehr mäßig, mit Grazie"; sie geht aus B-Dur. Die zweite Nummer: „Lebhaft" geht aus Gis-Moll; die dritte: „Schnell" aus Fis-Moll; die vierte: „Unruhig, mäßig bewegt" aus E-Moll (zur zweiten Hälfte aus E-Dur). Die Vortragsbezeichnungen sind sämmtlich deutsch, nur das *p*, *f*, *pp* u. s. f. ist noch beibehalten. Die Ausführung ist schwer. Melodie fehlt fast gänzlich, und wo sie irgend sich festsetzen will, wird sie bald wieder von dem Figurenwerk erdrückt. Daß der Tonsetzer objective Schilderungen geben wollte, ist unverkennbar. Gewiß ist: sein Schaffen hat sich diesmal auf unfruchtbarem Boden ergangen. Das Werk bekundet ein erfolgloses Mühen. Es sind bis in's Kleinste verfolgte subjective Stimmungen, welche sich zeigen; die passen nicht zu dergleichen Schilderungen.

A. Dörffel.

(Schluß folgt.)

Leipziger Musikleben.

Hauptprüfung am Conservatorium der Musik zu Leipzig den 22sten Mai in der Nicolaikirche. (Orgel-Spiel. Gesang-Composition. Solo und Chorgesang.)

Fuge für die Orgel (A-Moll) von Joh. Seb. Bach, gespielt von Carl Eduard Schreiber aus Reichenbach.

Salve Regina, für zwei Chöre componirt von B. Robert Papperitz aus Pirna.

Sonate für die Orgel (A-Dur) von Felix Mendelssohn-Bartholdy, gespielt von August Rensch aus Curhaven.

Duett für zwei Soprane mit Orgelbegleitung von F. Mendelssohn-Bartholdy (aus der Motette Nr. 3, Op. 39), gesungen von den Schülerinnen Pleyel aus Leipzig und Buck aus Eutin.

Präludium und Doppel-Fuge für die Orgel, componirt und gespielt von Eduard Guth aus Innsweier im Großherzogthum Baden.

Fuge über BACH, für die Orgel componirt von R. Schumann, gespielt von Robert Radecke aus Dittmannsdorf in Schlesien.

Psalm I., für Chor und Solo ohne Begleitung, componirt von Eduard Guth.

Sonate für die Orgel (C-Moll) von F. Mendelssohn-Bartholdy, gespielt von Robert Papperitz.

Den ersten Preis unter den Orgelspielern erkenne ich Hrn. Radecke zu, nicht allein, daß er die etwas schwierige Fuge (Nr. 2 in Schumann's Op. 60 für Orgel oder Pfte. mit Pedal) rein durchführte, sondern auch Zeugniß von dem Verständniß der geistreichen, vortrefflichen Composition gab, die für mich indeß, beiläufig bemerkt, auf der Orgel durch die Unterbrechungen im Thema und beim Aufbau des b, a, c, h (S. 10, 11) durch das Dazwischenfahren des Figuralmotivs etwas beeinträchtigt wird. Am Clavier mit Pedal ist sie jedenfalls von höherem Interesse, gewiß auch wesentlich dafür gedacht, wie aus den anderen Fugen dieser nicht genug zu schätzenden Sammlung hervorgeht. Doch genug hiervon, erlaubt es meine Zeit, so habe ich die Absicht, mich über Vortrag und Wahl von Orgelcompositionen und über letztere überhaupt ausführlich auszusprechen. Nun komme ich zu Hrn. Rensch. Seine Leistung war sehr anerkennenswerth, wenn man bedenkt, daß die A-Dur Sonate mehrere häßlich zu spielende Stellen hat. Außer einigen Schwankungen war der Vortrag doch ganz brav. Nach meinem Gefühl müßte aber der einleitende Satz (con moto maestoso soll andeuten, daß das maestoso verwalten, aber nicht zu schwer und langsam erscheinen müsse) mehr getragen als es der Fall war gespielt, beim Zutritt des Chorals weniger acht- und vierfüßige Stimmen benutzt werden, damit dieser recht herausklingt. Das Andante würde ich ohne Unterbrechung verbinden und in einem Ritardando die Registratur vorbereiten. An Hrn. Guth's Orgelcomposition habe ich mich nicht gerade erbaut, zumal die Doppelfuge nicht in unsere Zeit, wenigstens nicht in die jetzige paßt. Seine Themen haben kein Leben, sind steif, das Ganze trocken. Das Streben ist gut, das Spiel sauber, möge Hr. Guth in das Kunstleben tiefer einzudringen suchen. Hr. Schreiber war Bach's A-Moll Fuge und Hr. Papperitz Mendelssohn's C-Moll Sonate nicht ganz gewachsen, besonders der Erstere, welcher zu sehr in's Eilen kam. Als Gesangscomponist zolle ich aber Hrn. Papperitz volles Lob, er hat mich überrascht und erfreut durch schönen Styl und Charakter seiner Compositionen. Hrn. Guth's Psalm hat mich hingegen weniger befriedigt. Lehnt sich Hr. Papperitz mehr an Hauptmann's Kirchenstyl, so der letztere mehr an den Mendelssohn's; doch bei allem Fleiß in der Durchführung seiner Composition, vermißt man häufig die innere Begeisterung, die Wahrheit des Ausdrucks. Ueberhaupt scheint mir Hr. Guth Imitationen und fugirte Sätze zu hoch anzuschlagen; wir brauchen in unserer Zeit nächst diesem aber noch anderes. Möge Hr. G. seine Studien darauf richten. Die beiden Damen

sangen das Mendelssohn'sche Duett lobenswerth; auch der Begleiter ist zu loben. — Sämmtliche Leistungen in Gesang, Spiel und Composition ehrten die Anstalt und ihre tüchtigen Lehrer. Mögen diese immerfort segensreich wirken!

H. Schellenberg.

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein. Versammlung am 21sten Mai. Vorsitzender: Fr. Brendel. Ein Theil der überschickten Protokolle des Berliner Tonkünstler-Vereins bildete den Hauptgegenstand des Abends, und gab deren Inhalt Veranlassung, manches auch bei uns schon früher Vorgekommene und in Antrag Gestellte auf's Neue zur Sprache zu bringen. Dahin gehört z. B. der Protest gegen Laien, die sich ohne Beruf in Kunstgegenstände mischen und als Kritiker gelten wollen. Weiter wurde des Entrée's gedacht, welches der Berliner Verein bei seinen musikalischen Aufführungen festgesetzt hat. Da ein Entrée auch bei uns schon angeregt worden ist, so fanden es Mehrere ganz am Platze ein solches nächsten Winter eintreten zu lassen. Die Sache wurde der weiteren Erwägung der Mitglieder empfohlen. Die Anlage einer Vereinsbibliothek, worüber in der letzten Versammlung auf Grund der vor dieser stattgefundenen Vorstands-Conferenzen berichtet und verhandelt wurde, kam durch die Berliner Protokolle gleichfalls in Anregung. Die Ueberwachung correcter Ausgaben ist in dem Berliner Verein bereits als nöthig anerkannt worden. Auch wir sind von dieser Nothwendigkeit überzeugt, wissen jedoch für den Augenblick noch nicht bestimmt über die Art und Weise dieser Ueberwachung, ferner ob sie nur alten oder auch neuen Compositionen gelten soll, uns auszusprechen. — Zur Abwechselung zeigte Becker einige in seinem Besitze befindliche Curiositäten vor, als: Ein Brief von Beethoven; Zettel der Gewandhausconcerte von 1790, desgl. von den von Vogler in der hiesigen Nicolaikirche am 30sten April und 4ten Mai 1801 gegebenen Orgelconcerten; eine Flötentabelle aus dem Ende des 17ten oder Anfang des 18ten Jahrhunderts u. s. w.

H. Schellenberg, Schriftführer.

Man schreibt uns aus **Berlin**: Nicolai's „Lustige Weiber von Windsor" haben trotz der vortrefflichen Besetzung nicht allgemein gefallen. Es war nur ein Succès d'estime, welchen sie erlangten, und der hauptsächlichste Fehler Verwendung großer Mittel zu kleinen Zwecken. Halevy's „Thal von Andorra" hat mit der eben erwähnten Oper gleiches Schicksal gehabt, obwohl sehr stark bei ihr auf Erfolg gearbeitet wird. Fl. Geyer's Recension, aus welcher Sie Bruchstücke in Ihrer Zeitschrift mitgetheilt haben, enthält das Treffendste darüber. Meyerbeer's „Feldlager" ist mehrere Male mit glänzendem Erfolg aufgeführt worden. In diesem Augenblick gastirt Tichatscheck. — Componisten-Concerte wurden veranstaltet von Saloman und Dorn. Von Virtuosen hat Kontski Aufsehen und Bewunderung erregt, sonst Niemand. — Der Schneider'sche Gesangverein führte den Elias von Mendelssohn am 16ten Mai im Allgemeinen gelungen auf. Zschiesche und Pfister und die Damen Burchard, Köster und Caspari wirkten mit. — Concerte zu wohlthätigen Zwecken haben wir mehrere gehabt. Da aber unsere alten bekannten Leute darin die Honneurs machen, und uns bekannte Sachen vorsetzen, so sind sie für die Kunst ohne hervorragendes Interesse. — Fahrbach aus Wien leitet Walzer-Concerte à la Strauß.

Tagesgeschichte.

Todesfälle. Der Componist **Otto Tiehsen** ist am 14ten Mai zu Berlin, in seinem 32sten Lebensjahre verstorben.

Vermischtes.

Der seit einiger Zeit todtgesagte Liedercomponist **Graben-Hoffmann** in Berlin, soll wieder auferstanden sein, nachdem er dreiviertel Jahre in der Klinik zugebracht hatte, jetzt aber aus seiner Kur entlassen ist.

Es ist von **Balfe** eine neue Oper erschienen und in London mit großem Beifall gegeben worden, sie heißt „die Tochter von St. Marcus".

In **Hamburg** wurden die Hugenotten gegeben, worin fünf verschiedene Sänger gastirten, und alle gefielen.

Der Violinist **Joachim** hat vor der Königin von England gespielt, und als Geschenk eine sehr werthvolle Tuchnadel mit Brillanten besetzt erhalten. Mitte Juni wird er wieder hierher zurückkehren.

Der Dirigent Hr. **Girard**, so wie das Orchester der großen Oper zu Paris haben von Hrn. Meyerbeer für die treffliche Einstudirung seines Propheten ein Danksagungsschreiben erhalten.

Am 25sten Mai wurde in Leipzig **Lortzing's** neue Oper: „die Rolandsknappen" zum ersten Male unter Direction des Componisten aufgeführt. — Frl. von Riese ist engagirt, dagegen, sagt man, soll uns Frl. Mayer verlassen.

Das neue „Tivolitheater" in **Magdeburg** soll zu den schönsten und geschmackvollsten unserer Zeit gehören.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für 

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Dreißigster Band. **№ 47.** Den 11. Juni 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Der Notendruck
von der ältesten bis auf die neueste Zeit.

(Fortsetzung u. Schluß.)

Waren bis zu der angegebenen Epoche alle Tonwerke selbst aus kleinen Druckwerkstätten sauber und zierlich und mit einem anzuerkennenden Fleiße ausgeführt, so ist vom Jahr 1630 an von Sorgfalt und Eleganz nur noch wenig zu spüren und höchstens noch Deutlichkeit der Tonzeichen lobend zu erwähnen. Die Typographen ließen im Fleiße nach, benutzten ihre Typen wenn sie schon fast unbrauchbar waren, ersetzten dann dieselben durch plump geformte Noten, druckten diese auf dünnes graues Löschpapier, und eine sorgfältige Correctur schien ihnen eine überflüssige Sache. Das früher so beliebte und zugleich so zweckmäßige Format in Quer-Octav oder klein Quart vertauschten sie, um für ihre unförmlichen Druckzeichen Raum zu gewinnen, mit einem Format in groß Quart oder Folio, kurz man traut seinen Augen kaum, wenn man hier eine Vergleichung anstellt, d. h. wenn man einen Druck des 17ten Jahrhunderts, z. B. einen der vielen von Brigel's Werken, in Darmstadt und Frankfurt a. M. erschienen, den einem hundert Jahr älteren etwa von Chr. Egenolph; eine Hamburger Ausgabe der Operngesänge von R. Keiser, den so sauberen an demselben Orte herausgekommenen Motetten von H. Prätorius; die von Chr. Ballard zu Paris — der sich im Bewußtsein der von seinen Vorfahren um die Presse erworbenen Verdienste auf einem jeden seiner Titelblätter: „seul Imprimeur du Roy pour la musique" nennt — herausgegebenen Opernpartituren des Lully den so trefflichen typographischen Kunstwerken eines Atteignant oder des ihm nahe kommenden Pierre Hautin oder den 1688 in London gedruckten „Orpheus Britannicus" von H. Purcell den ebendas. erschienenen Ausgaben von John Day 1560 und Th. Caste 1580 entgegenhält. Auf diese und die darauf folgende Zeit müssen J. N. Forkel's Worte bezogen werden, die in seinem 1752 zu Leipzig herausgegebenen musikalischen Almanach sich finden. Er schreibt daselbst: „die Art zu drucken wie die Form der Typen war so ungeschickt, daß die Noten weder gut in das Auge fielen noch gut und deutlich zu lesen waren u.s.w." Ja es ist, um den Notendruck des 17ten Jahrhunderts zu charakterisiren, noch zu wenig gesagt, doch schlimm genug, daß ein Forkel nur das Geringe und Unvollkommene zu sehen Gelegenheit fand und nicht dieses mit dem so Ausgezeichneten, was die Presse früher geleistet hatte, zu vergleichen im Stande war.

Abgesehen von den äußeren Einflüssen, Kriegen, Unruhen verschiedener Art, die auf die Künste stets einen ungünstigen Einfluß ausüben, so darf man sich nach dem Vorerwähnten nicht wundern, daß das Publikum für solche unvollkommene Druckwerke kein Interesse mehr zeigte, eine saubere Abschrift dem geschmacklos ausgestatteten und so fehlerhaft gedruckten Notenbuche den Vorzug einräumte und die Druckereien von nun an wenig Beschäftigung fanden. Um so

deutlich wie möglich den Unterschied anzudeuten, bemerke ich, daß in dem Zeitraum von 1530 bis 1630 mindestens zehntausend Druckwerke geliefert worden sind, während von da an bis 1730 kaum, die einstimmigen Choralbücher ausgeschlossen, ohngefähr und höchstens ein Tausend sich würden aufzählen lassen.

So war als natürliche Folge die Kunst des Notendruckes, die für die Tonkunst wie für die Künstler einst so förderlich war, am Anfang des 18ten Jahrhunderts fast gänzlich verschollen, und nur für einstimmige Choralbücher wie zu Beispielen in theoretischen Werken wurde er, da die Herstellungskosten sehr gering waren, ferner beibehalten. Nur ein Figuralwerk: „Bened. Marcello's funfzig Psalmen" entsprang noch wie der letzte Strahl einer untergehenden Sonne in Venedig 1724—27 in acht Foliobänden der Presse, doch wie höchst unvollkommen und geschmacklos! Unwürdig der stolzen Lagunenstadt, die im Jahre 1502 den ersten und so vollendeten Notendruck entstehen sah, unwürdig einem Petrucci, der ihn in das Leben gerufen hatte! Eine völlige Gleichgültigkeit war in allen Ländern, und insbesondere auch in Deutschland für die Kunst der Typographie eingetreten und aller Schönheitssinn wie verschwunden. *) Offen sprach sich Joh. Mattheson an mehreren Orten seiner zahlreichen und von den besten Verlegern seiner Zeit herausgegebenen Schriften, wenn auch gewiß zum Aerger des Setzers, der solche Worte durch seine Kunst verbreiten sollte, über diesen so gänzlichen Verfall aus, und eines seiner Klagelieder mag hier eine Stelle finden. „Was demnach diese Edition betrifft, — schreibt er in seiner „exemplarischen Organisten-Probe", Hamburg, 1719, Seite 115 — so ist der Druck der Noten etwas mangelhaft, unförmlich, grob, und hat vieles, das nothwendig ist, gar nicht können gesetzet werden, z. E. wenn ein b quadratum über den Noten zur Signatur vorkommt, ist selbiges nicht rein, sondern stehet allezeit entweder zwischen zwei Linien inne, oder auch auf einem Strich, weil es so gegossen. Ferner, da im allabreve die Note, davon sich der Name herschreibt, nemlich die brevis, gar häufig herhält, so fehlt es auch daran und hat man solche durch zwei aneinandergebundene semibreves andeuten müssen. Es mangelt weiter die durchschnittene semibrevis, die doch eben so nothwendig im allabreve, als jene ist, und hat man statt derselben, aus Noth, zwei minimas gleichfalls aneinander binden müssen. In den Signaturen braucht man, wie bekannt, nicht selten eine durchschnittene oder durchstrichene secunde, dadurch derselben majoritas angedeutet wird, so wie bei der Quarte und Sexte; man hat es aber ebenfalls nicht zuwege bringen können. Es sind auch keine übereinander stehende custodes notarum zu bekommen, so wie sie in zwei- und dreistimmigen Sachen erfordert werden. Die gestrichenen oder geschwänzten Noten reichen bisweilen mit ihrem Stiel nicht bis an die Striche, so daß man sie für bloße Viertel ansehen möchte, ob es gleich oft Sechszehn- ja Zweiunddreißigtheile sein sollen. Die sextae und quartae majores in den Signaturen sind so ungeheuer groß, daß es scheinet, als gehörten sie nicht zu derselben Schrift oder wären etwa stellae primae magnitudinis. Man hat manchesmal auf drei bis vier Seiten kaum bringen können, was in dem geschriebenen Exemplar mehr nicht als zwei einnehmen darf. Enfin, es ist mit den Druck-Noten so so bestellet, und thue ich diese Erinnerung, um dadurch Anlaß zu geben, die musikalischen Druck-Schriften nach gerade zu verbessern und der Sache weiter nachzudenken." Und diese Druckerei, welche 1731 noch eben so viel zu wünschen übrig ließ als 1719, wie Mattheson bestätigt *), jedenfalls aber von diesem fruchtbaren Schriftsteller für die beste unter den vorhandenen anerkannt war, hatte sich, um ihm zu genügen, gewiß sehr angestrengt, denn zehn Jahre früher sah sich der berühmte Dresdner Kapellmeister Heinchen genöthigt, auf dem ersten Blatt seines eben auch dort gedruckten Buches: „Anweisung zum Generalbasse" — 1711 — seine respectiven Leser zu erinnern, „daß die doppelt geschwänzten Noten (Sechzehntheilnoten) nicht können gedruckt werden und an deren Stelle zur Nachricht ein NB gesetzet worden."

Zu meinen, daß die Liebe der Kunstfreunde erkaltet gewesen wäre und deshalb der Notendruck nicht mehr gesucht worden sei, oder die productive Kraft der Tonsetzer nachgelassen und die Pressen aus diesem Grunde ruhen müßten, ist nicht annehmbar. Denn obgleich der Tonkunst in der Kirche nicht mehr wie früher gehuldigt wurde, wo ein Jeder, der auf Bildung Anspruch machte, auf das Orgelchor eilte, um in die herrlichen und prächtigen Figuralgesänge mit lauter Stimme oder irgend einem Instrumente thätig einzugreifen, so war doch an allen Orten Deutschlands, wie in anderen Ländern, die Oper eingeführt und mit ihren süßen Liedern schon unentbehrlich ge-

*) In der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts erschienen deshalb nun manche Tonwerke in Kupfer gestochen, worüber ich in einem späteren Abschnitt das Nähere mittheilen werde.

*) „Die Klage, so ich wegen der schlechten Druck-Noten geführet habe, ist noch in ihren vollen Kräften und die Geduld das einzige Mittel!" Exempl. Organisten-Probe. 2te Ausg. Hamburg, 1731. Vorwort.

werden, desgleichen bot die Instrumentalmusik Reize dar, die man noch nicht gekannt hatte, und die Tonsetzer, ein J. S. Bach, Händel, Telemann, R. Keiser, Stölzel u. v. A. gaben an Thätigkeit und Fruchtbarkeit den Vorfahren wahrlich nichts nach und konnten sich füglich darin mit einem Palestrina und Orl. Lasso messen. Nein, der Grund des Verfalls ist nur in der Nachlässigkeit der Drucker allein zu suchen, und sie hatten es verschuldet, daß sich die Musikfreunde an Copien der Tonwerke so gewöhnten, daß sie auf die geschmacklos gedruckten Notenbücher keinen Werth mehr legten. *) Wohl mancher Typograph war gewiß mit der Geschichte seiner Kunst so vertraut, um zu wissen, welche Theilnahme einst der Notentypendruck gefunden hatte, wohl Mancher berechnete auch den pecuniären Gewinn, den er durch Erneuerung dieser Kunst erzielen könnte, und Dieser und Jener beschäftigte sich sicher recht lebhaft damit. Allein dem Einen fehlte vielleicht das nöthige Kapital, dem Anderen mangelten die Kenntnisse, ein Dritter hatte nicht die erforderliche Ausdauer, um zum Ziele zu gelangen, und so verfloß die erste Hälfte des 18ten Jahrhunderts für den Musikdruck ungenutzt dahin. Da faßte ein Mann in Leipzig, Namens Breitkopf, ausgerüstet mit den erforderlichen Mitteln, vollkommen in allen Zweigen der Typographie bewandert, begabt mit unermüdlicher Ausdauer und erglühend für jeden Gegenstand, den er seiner Aufmerksamkeit für würdig erachtete, den Gedanken: den Typendruck wieder in das Leben zu rufen, und der Erfolg krönte seine Bemühungen in kaum geahneter Weise. Wenn man gern sich eines Petrucci und seiner Verdienste erinnert und einige Augenblicke willig seinem Andenken widmet, so verdient jedenfalls auch dieser um die Tonkunst so hochverdiente Mann eine gleiche Berücksichtigung.

Joh. Gottl. Immanuel Breitkopf, geb. am 23sten Novbr. 1719 zu Leipzig, der Sohn eines thätigen Buchdruckereibesitzers daselbst, erhielt eine tüchtige vielseitige Bildung, widmete sich in seinen Jünglingsjahren den Wissenschaften mehr aus Liebe wie aus Rücksicht auf Broderwerb, bereiste dann später einen großen Theil von Deutschland, um persönliche Bekanntschaften mit berühmten Männern seiner Zeit anzuknüpfen, und übernahm im Jahr 1745 die Officin seines Vaters. Sein Trieb zur Thätigkeit wurde durch die einfache Beschäftigung, wissenschaftliche Bücher zu drucken, nicht hinlänglich befriedigt, und dem Geschäft eine größere Ausdehnung zu geben war sein Bestreben. Er verband demnach mit der Druckerei eine Buchhandlung und Schriftgießerei, und im Jahre 1754 versuchte er den langgehegten Plan, Notentypen zu gießen, zu verwirklichen. Allein, obgleich von ihm alles wohl ersonnen war, so scheiterte doch dieser Versuch durch Ungeschicklichkeit eines Stempelschneiders, der, zwar in seinem Fache geschickt, doch der Musik gänzlich unkundig war. Es mußte demnach ein zweiter Versuch gemacht werden. Dieser gewährte endlich die Aussicht eines günstigen Erfolgs und zeigte, daß der gewählte Weg an das Ziel zu gelangen, der richtige und die Idee ausführbar sei. Breitkopf fertigte darauf, mit einer fast unglaublichen Geduld, die Stempel zum dritten Male an, und im September 1754 hatte er nur gerade so viel, um eine Ode von vier Notenzeilen, componirt von Gräfe, abzudrucken, welche er durch den Professor Gottsched der Churfürstin Maria Antonia von Sachsen überreichen ließ. Diese mit einem so reichen Talente ausgestattete Fürstin, die wie Wenige ihres Geschlechts, als Malerin, Virtuosin, Sängerin und Componistin gleich ausgezeichnet war, wußte genau zu beurtheilen, wie wichtig die Wiedererweckung des Notentypendruckes sei, ermunterte zu ferneren größeren Versuchen, und übergab dem so thätigen Breitkopf selbst eine ihrer Opern mit dem Auftrage, sie in Partitur zu drucken. So groß auch die Aufgabe war und Mancher darauf verzichtet hätte, ein solches Unternehmen auszuführen, so schreckte sie doch den emsigen Mann nicht ab, sondern feuerte ihn um so mehr an, etwas ganz Tüchtiges zu leisten. Muthig ging er an das Werk und im Jahre 1756 war er im Stande, die umfangreiche vollständige Partitur der Oper: „Il Trionfo della Fedelta, Drama pastorale per Musica", der hohen Gönnerin zu übersenden. Mit Recht nennt er sich am Schluß dieser Partitur: „Inventore di questa nuova maniera di stampar in Musica, con caratteri separabili e mutabili" — denn allerdings hatte er die alte Kunst neu erfunden, da Alles, was früher darin geleistet worden, verschollen und der Vergessenheit heimgefallen war.

Großes Aufsehen mußte es erregen, als die Oper der Fürstin Maria Antonia in ihrer schönen Gestalt im In- und Auslande bekannt wurde. Einzelne Typographen faßten sogleich die Idee des Notendrucks wieder auf, und wenn auch nur auf ungenügende Versuche gestützt, waren sie doch so keck, sich selbst die Wiederbelebung desselben anzueignen und sich sogar als Erfinder bekannt zu machen, z. B. die Gebrüder Enschede in Harlem, Rosart in Brüssel, Fought in London u. A. Breitkopf wurde durch solchen Brodneid, denn dieser schien es nur gewesen zu sein, nicht

*) Siehe meine Schrift: Die Tonwerke des 16ten und 17ten Jahrhunderts, Vorwort, S. 9, wo sich nähere Nachrichten über den handschriftlichen Musikalienhandel finden, der erst um das Jahr 1810 sein Ende erreichte.

in seinem Fleiße gestört, nahm immer noch Veränderungen und Verbesserungen vor, und seine Notenausgaben gewannen augenscheinlich an Schönheit wie an Deutlichkeit. Das nächste größere Werk, welches er im December 1763 unternahm und im Januar 1765 vollendete, war wiederum eine Partitur, die Oper: „Talestri, Regina delle Amazoni", componirt von der oben genannten Fürstin. In der That, wenn man die 324 Seiten in groß Folio, aus der die Partitur besteht, betrachtet, so muß das Ganze für ein wahres Meisterstück der Typographie anerkannt werden, das nicht vermuthen läßt, daß diese Kunst zehn Jahre zuvor erst wieder eingeführt worden ist. Von dieser Zeit an folgte nun ein Tonwerk dem anderen nach, sicher mehr aus Liebe zur Sache, als des pecuniären Vortheils wegen. Besonders Partituren, z. B. Graun's Tod Jesu und dessen Te Deum laudamus, wurden veröffentlicht, und um das Jahr 1780 waren schon über hundert größere und kleinere Werke erschienen. Aber auch andere Buchhandlungen, sowohl in Leipzig als auch auswärts, sandten dem thätigen Typographen ihre Manuscripte ein, um sie, sauber gedruckt, wieder zurück zu erhalten. So konnten zwei Pressen fortwährend beschäftigt werden; die Notengießerei vermochte kaum so viel Typen zu liefern als in das Ausland verlangt wurden, und bald entstanden in Folge der Breitkopf'schen Erfindung ähnliche Notendruckereien zu Hamburg, Berlin, Kassel u. a. O., welche aber sämmtlich mehr oder weniger mit dem Leipziger großartigen Etablissement in enger Verbindung standen. Demohngeachtet konnte sich jedoch das Publikum, wie schon angedeutet, nicht so leicht daran gewöhnen, gedruckte, statt der so beliebten geschriebenen Musikalien zu benutzen, und Breitkopf fand sich so wenig für seine Bemühungen belohnt, daß er, während die Druckerei im besten Gange war, doch noch eine besondere Handlung mit Abschriften anzulegen sich genöthigt sah, wie dergleichen in anderen Städten ebenfalls errichtet wurden *). Unbeachtet konnten jedoch die gedruckten Ausgaben nicht lange bleiben, da ein gedrucktes Musikstück, außer der möglichsten Correctheit, wodurch es sich empfahl, auch sehr billig zu erlangen war, und zahlreiche Ausgaben von Clavierwerken, womit sich besonders C. Ph. E. Bach so viel Beifall erwarb, eine Menge Liederhefte ernsten und heiteren Inhalts, gelungen und unbedeutend, wurden gesucht und verbreiteten sich in ganz Deutschland. Stets war Breitkopf der Drucker, oft zugleich der Verleger derselben, häufig jedoch gab er nur die Typen an die auswärtigen Handlungen. So sehen wir den Mann immer thätig und rüstig vorwärtsstrebend für die Ausbreitung der Tonkunst beschäftigt, und in allen Ländern war sein Name bekannt und hochgeachtet. Der berühmte Fournier le jeune zu Paris erkannte die Verdienste Breitkopf's rühmend an, und nach England, Italien und selbst nach Rußland wurden die Notentypen von ihm gesandt, theils um sie zu Drucken zu verwenden, theils um dieselben als Muster zu benutzen und ähnliche darnach zu formen. Erst in hohem Alter theilte er des Geschäftes Lasten mit einem seiner Söhne, Christoph Gottlob Breitkopf, und einem tüchtigen, erprobten Geschäftskenner Namens Gottlob Christoph Härtel, und starb am 26sten Januar 1794 mit dem Bewußtsein, nicht umsonst gelebt zu haben. In gleichem Geiste, mit ähnlichem Eifer wie der Vater, setzte der Sohn mit seinem Freunde Härtel das große, weit ausgedehnte Werk fort, und Letzterer sah sich binnen einigen Jahren genöthigt, das Ganze allein zu führen, da der jüngere Breitkopf schon im Jahre 1800 seinem Vater im Tode nachfolgte.

Keinem würdigeren Manne konnte aber wohl das Geschäft übertragen werden, als dem viel erfahrenen Härtel, auf dem der Geist des verklärten Breitkopf zu ruhen schien. Von seinem Eintritt in diese Handlung datirt sich eine wahrhaft neu zu nennende Epoche des Musikalienhandels. Jeder bedeutende Tonmeister ließ bei Breitkopf und Härtel — so hieß von nun an die Firma — gern seine Werke drucken, denn er wußte, wie sie von hier aus gewiß allerwärts verbreitet wurden. Jede großartige Tonschöpfung suchte diese Handlung sich zu eigen zu machen und überlieferte sie schön und zierlich ausgestattet dem kunstsinnigen Publikum. Sämmtliche Tonwerke eines und desselben Tonsetzers gab sie gern vollständig und in einem Gewand heraus, und wer hätte nicht seinen geliebten Mozart, den immer scherzenden J. Haydn, den trefflichen Dussek, den classischen Clementi, den melodischen Zumsteeg so besitzen mögen? Für alle und jede Classen der Kunstkenner wurde hier gesorgt, und ein J. S. Bach, ein Händel trat dem nach dem Höchsten strebenden Mu-

*) Wie sehr die Abschriften der Musikalien begehrt wurden, ersieht man aus einer 64 Seiten starken Schrift, welche in Leipzig 1778 in Quart erschien, und in der ihr Verfasser, Thomas, lehrt, wie ein derartiges Geschäft am vortheilhaftesten sowohl für den Tonsetzer als auch den Verkäufer und das Publikum einzurichten sei. Seite 36 findet man die Bemerkung: „Ich kenne viele Musikliebhaber, sowohl an auswärtigen Orten, als auch hier in Leipzig, die sich nach Gelegenheit sonst die gedruckten und gestochenen Sachen gekauft haben, sich dann selbige sauber abschreiben lassen und hernach die gestochenen und gedruckten Exemplarien verschenkt haben. Diesen ist der Handel mit geschriebenen Musikalien eine gefundene Sache."

kunstjünger in feurigen Motetten und riesenhaften Oratorien heute entgegen, während morgen dem Opernfreund ein Don Juan von Mozart in vollständiger Partitur ausgehändigt wurde, und den Tag darauf die Verehrer der reinen Instrumentalmusik Symphonie-Partituren von J. Haydn u. a. Tonsetzern erhielten. Kein Zweig der Kunst wurde unberücksichtigt gelassen, und das Kind wie der Meister fand hier für seine Fassungskraft und seinen Geist hinreichenden Stoff und volle Befriedigung. So war die Kunst des Notendruckes, zu der Ottaviano de' Petrucci gerade dreihundert Jahre früher den Grund gelegt hatte, durch den trefflichen Breitkopf noch im vollen Glanze, und selbst das einst auch insbesondere durch die Tonkunst so berühmte Venedig, das im Jahre 1503 die ersten Druckwerke eines Petrucci erstehen sah, brachte im Jahre 1803 eine treffliche Ausgabe der funfzig Psalmen von Benedetto Marcello in acht Foliobänden hervor, welche ihrer äußeren Ausstattung nach würdig ist, eine Zierde einer jeden Bibliothek genannt zu werden. Dies der Zustand des reinen oder vollständigen Noten-Typendruckes am Anfang des 19ten Jahrhunderts.

Werfen wir noch einen Blick auf die Gegenwart, so zeigt sich, daß der Geschmack der Kunstfreunde sich geändert hat und Noten, die nicht mit Typen, sondern auf andere Weise hergestellt werden, — auf Stein- und besonders Zinnplatten — jetzt die beliebtesten sind. Aber was gegenwärtig im Notentypendruck noch geleistet wird, reiht sich dem Besten an, was die Vorzeit darin geboten hat, und lieferte England Ausgezeichnetes, z. B. die acht Foliobände der: „musical library" 1834, gedruckt von Chr. Knight, so wird es von Leipzig übertroffen, wenn man außer anderen Werken „Luther's deutsche geistliche Lieder" betrachtet, die 1840 von den thätigen Söhnen G. Chr. Härtel's herausgegeben wurden. Mit dieser Ausgabe haben jene unternehmenden Männer sich, wie dem berühmten Breitkopf, der hundert Jahre früher rastlos bemüht war, ein zweiter Ottaviano de' Petrucci zu werden, und der Typographie selbst das würdigste und bleibendste Denkmal geschaffen.

C. F. Becker.

Aus Wien.

Wie ich in meinem letzten Schreiben bemerkte, stehen sich Musik und Belagerungszustand noch immer schroff entgegen. Nicht, daß der letztere sich um die erstere bedeutend kümmerte, man läßt im Gegentheil die Musik und die Musiker ungeschoren; dagegen arrangiren diese Concerte für meist militairische wohlthätige Zwecke, wobei ihnen jedoch ein guter Theil der Partie honteuse in der Hand bleibt, nämlich die ergiebigere Hälfte der Einnahme, auf welche sie, dem Programme zufolge, schon a priori Beschlag legen. Merkwürdiges hat sich also nichts ereignet, außer daß der Tod auf einmal über die Frauen von Pokorny und Stöger gekommen ist, und Stöger sogar wahnsinnig wurde und sich einbildet, er sei ein Bettler! Im Kärnthnerthortheater hat eine Radikalreform um sich gegriffen, das Theater heißt nämlich kurz und schlechtweg: die Hofoper, und seit dem 1sten April ist Regierungsrath Holbein, der zugleich das Burgtheater leitet, Director, mit einem jährlichen Zuschuß von, wie man sagt, 60,000 Fl. C.M. für die Hofoper; was er für die Leitung des Burgtheaters erhält, weiß man nicht recht. Sein Repertoire ist bis dato etwas buntscheckig, und ein System, welches Holbein dabei beobachtet, ließ sich daraus schwer errathen, doch hat seine Leitung mit Beethoven's „Fidelio" begonnen, worauf die „Linda" in deutscher Sprache folgte. Heute Abend giebt Holbein die „Lucia", auf deren Executirung ich sehr neugierig bin. Wenn man 60,000 Fl. C. M. Zuschuß hat, und dafür keine italienische Interpresa unternehmen darf, so denke ich, ist das aller Ehren werth. Der frühere Impressario Balochino genoß für die welschen Opern, die er bot, eine Entschädigung von Seite des Staats von 100,000 Fl., so daß er schon vor der ersten Vorstellung überflüssig gedeckt war und die Einnahmen gar nicht zu beachten brauchte, sondern sie blos als eine willkommene Ersparung für seine ohnehin gefüllte Kasse betrachten konnte. Der vielfach, theilweise mit Unrecht verschriene Balochino besetzte aber auch seine Hauptopern meistens mit drei Primadonnen, deren Annonce schon ungeheueren Zuspruch zur Folge hatte; Hr. Regierungsrath Holbein hingegen beschäftigt statt drei Primadonnen nur die Zerr und die alte Hasselt, die übrigens auf merkwürdige Weise ihre Stimme wieder zurück bekommen hat. Dagegen führte der jetzige Director statt drei Primadonnen, drei Glockenzeichen ein, und vor dem Hofoperntheater steht ein belivréeter und bestockter Portier, der den vorfahrenden Herrschaften, sowohl aus den Equipagen, als auch aus den Fiackern hilft. Die Theaterlust nimmt auf eine merkwürdige Weise ab, und wenn dieser Zustand gradatim in dem jetzigen Maaße so fortwächst, so giebt es in zehn Jahren wahrscheinlich weder Theater, noch Theaterpublikum, noch Theateragenten mehr. Man frage nur die beiden Wiener Agenten Prix und Holding, sie machen jetzt schon recht süß-sauere Gesichter. — Der Pianist Willmers ist gegenwärtig hier und macht, wie die Italiener sagen würden, furore und fanatismo. In einem Concerte im Hof-

operntheater spielte er aber auch wirklich ausgezeichnet schön. Unsere Concerte haben gegenwärtig, wie billig, sehr abgenommen, und nur noch einzelnen Virtuosen gelingt es Aufmerksamkeit zu erregen, die Productionen jedoch bestehen großentheils aus dem Zwecke für das Beste des verwundeten oder kranken Militairs, und zur zweiten Hälfte aus noch einem Wohlthätigkeitstheil, welcher jedoch dem ganzen Publikum ein undurchdringliches Geheimniß bleibt. Thalberg, ein natürlicher Sohn des Grafen Dietrichstein, ist ebenfalls in Wien, ist aber so hoch-aristokratisch, daß der größere Theil des Publikums nichts davon zu hören bekommt, und nur die Salons der hohen Herrschaften, von denen schon eine ganz erkleckliche Zahl in Wien sich wieder herumtreibt, sind so glücklich ihn zu hören. —

Ich will diesen Brief noch für einige Tage verzögern, da der Stoff desselben doch gar zu mager sich gestaltet, und sehen, ob in nächster Zeit sich nichts ereignet, was in Ihrer geschätzten Zeitschrift zu stehen verdient. Es hat sich seit einigen Tagen wirklich so Manches gefunden, unter andern haben wir jetzt ein Gastspiel des Hrn. Kreuzer, der wohl einige Mal in Wien sang, aber nie zu einem festen Engagement gelangen konnte. Zu diesem Zwecke hat man ihn wohl jetzt berufen, ich glaube jedoch kaum, nach seinen so zweifelhaften Erfolgen, daß es ihm gelingen dürfte, sich in der Gunst des hiesigen Publikums festzusetzen. Ferner hat es auch einen, durch sein Engagement am Hoftheater (welches seit der Revolution auch den Beinamen eines Nationaltheaters führt) bekannten Schauspieler, Namens Swoboda, gefallen, seine frühere, mit viel Glück begonnene Carriere zu verlassen und ein Tenorist zu werden. Da auch er ein schon ziemlich in Jahren vorgerücktes, älteres Theatermöbel ist, so besteht seine ganze hiesige Stellung nur darin, daß man ihn größtentheils blos in Operetten beschäftigt. Kund und zu wissen sei noch Ihrer werthen Zeitschrift, daß es dem Hrn. Erl ganz nach alter Theatermode gefallen hat, seinen hiesigen Contract zu brechen und von hier widerrechtlich durchzugehen. Eben deshalb ist man gezwungen gewesen, Hrn. Kreuzer (der von Mannheim kommt) zu berufen, obwohl es ihm, wie schon oben angedeutet, schwerlich gelingen dürfte, sich bei uns eine feste Stellung zu erringen. Hrn. Erl hat es vor einigen Monaten gefallen, seinen Contract zu brechen, weil er gegen Staudigl mit seiner Gage im Nachtheile stand. Es ist auch ganz sicher ein arger Mißgriff zu nennen, einen Bassisten in dieser Beziehung vor einem Tenor zu bevorzugen. — Der schon seit längerer Zeit dem hiesigen Publikum versprochene „Titus der Gütige" ist endlich gegeben worden, und wiewohl das hiesige Auditorium sich furchtbar langweilte, so beachtete man diese Stimmung so wenig, daß man ihn an drei aufeinander folgenden Abenden gab. Die eingestreuten Recitative rühren vom Ritter Ignaz v. Seyfried her, doch mag Süßmaier, der Zeitgenosse Mozart's, wohl manche in der Partitur gefundene Andeutung zur besseren Ausmalung des Ganzen benutzt haben. Ander, ein junger Tenorist, der seit einigen Jahren hier engagirt ist (sein erstes Auftreten war als Stradella in der gleichnamigen Oper), ist ein Künstler, der diesen Namen wirklich mit großem Rechte verdient, weil an ihm in jeder seiner Darstellungen ein erfreulicher Fortschritt zu bemerken ist. Er hatte das Unglück die Titelrolle singen zu müssen. — Als guten Spaß will ich Ihnen auch noch erzählen, daß der italienische Extenorist und jetzige deutsche Singlehrer Basadonna eine marktschreierische Annonce an alle Straßenecken anschlagen ließ, welche keine andere Folge nach sich zog, als daß er einen einzigen Schüler bekam, den er noch dazu gezwungen ist unentgeltlich zu unterrichten. Die Treffz soll in London gefallen und nach anderen Berichten wieder mißfallen, ihre Rivalin hingegen, die stets lächelnde Hellwig, ist nun k. k. Hofopernsängerin geworden, was die Rivalin, welche vor mehreren Jahren bei uns nur in der Operette beschäftigt war, bedeutend ärgern wird, wenn sie es erfährt. Ein sehr geschickter Bariton, Hr. Milde, ein Neffe unseres gleichnamigen Erzbischofs, ist jetzt wieder hier, doch zweifle ich, ob er dieses eben angedeuteten Verhältnisses wegen sich getrauen wird aufzutreten.

Edm. v. S.

Aus Liegnitz.

Wenn ich Ihnen hiermit einen Bericht über das musikalische Leben und Treiben im vergangenen Winter in unserer Stadt zusende, so geschieht dies in der Ueberzeugung, daß das, was uns in musikalischer Hinsicht hier geboten wurde, wohl einer Erwähnung in Ihrer geschätzten Zeitschrift werth ist. — Die Abonnement-Concerte, vom Musikdir. Tschirch veranstaltet, sind es wiederum, die uns des Guten am Meisten geboten haben. Die Aufführung des „Elias" von Mendelssohn, worin das erste Abonnement-Concert bestand, gab uns den Beweis, wie zahlreich unsere musikalischen Kräfte, und wie Tüchtiges dieselben unter einer verständigen Leitung zu leisten im Stande sind. Ohne auf die einzelnen Schönheiten dieses kostbaren Werkes einzugehen, können wir doch nicht umhin zu erwähnen, daß auf uns einzelne Nummern ganz besonders, als die Baalschöre, die Schlußscene

des ersten Theiles, die große Sopran-Arie und der Chor vom Erscheinen des Herrn im zweiten Theile, Eindruck gemacht haben. Die Ausführung war im Ganzen recht lobenswerth, und müssen wir die Mühe und die Ausdauer des Musikdir. Tschirch, wodurch eine solche gelungene Aufführung erreicht wurde, dankbar anerkennen. Weniger befriedigt hat uns im 2ten und 3ten Abonnement-Concert die Spinner- und die Jagdscene aus Haydn's Jahreszeiten, so wie die D-Dur Symphonie von Mozart, welche letztere von unserem sonst tüchtigen Orchester ohne Sinn und Verstand heruntergejagt wurde. Hingegen führten die Gebrüder Bilse und Pönitz ein Streichquartett von Mozart, G-Dur, ganz vortrefflich aus; ein Gleiches läßt sich auch von der von Tschirch vorgetragenen Beethoven'schen Sonate, Les adieux, sagen, welche aber dennoch vom Publikum sehr kalt aufgenommen wurde. Ein Beweis, daß dasselbe dergleichen Compositionen noch nicht zu fassen versteht, was seinen Grund wohl darin finden möchte, daß Sonaten uns zu selten zu hören gegeben werden. Einen würdigen Schluß dieser Concerte machte der Chor: Mache dich auf, werde Licht u. s. w. aus Mendelssohn's Paulus. — Unsere Liedertafel, die sich durch ihre Productionen bei Gesangfesten in Schlesien bereits einen guten Ruf erworben hat, ist in letzter Zeit nicht so thätig gewesen, wie früher. Es haben auch hier die politischen Wirren nachtheilig eingewirkt. Die Versammlungen wurden immer nur sehr spärlich besucht, und daher kam es auch, daß die Leistungen der Liedertafel in den vier von ihr veranstalteten musikalischen Soiréen sehr mittelmäßig waren. Hoffen wir, daß sie sich bald wieder auf ihre frühere Höhe aufschwinge. — Unter den fremden Künstlern, welche uns im verwichenen Winter besucht haben, zeichnete sich der Violinvirtuos Gulomy durch seine gediegenen Leistungen aus. Aber auch er wie alle Uebrigen haben hier schlechte Geschäfte gemacht. Gegenwärtig befinden sich zwei junge Künstler, Hackensöllner, Pianist, und Minkus, Violinist, aus Wien hier. Sie gaben im Theater ein sehr schwach besuchtes Concert, erwarben sich aber durch ihre vorzüglichen Leistungen viel Beifall. Ein zweites Concert, das sie veranstaltet hatten, fand leider gar nicht Statt. Ihre kleinen Hüte, die sie trugen, ließen so etwas auf democratische Gesinnung schließen. Unsere noble Aristokratie hielt es daher für Pflicht, dergleichen Subjecten den Zuspruch zu versagen. —

—ph.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Clavierauszüge.

C. A. Mangold, Op. 30. **Die Hermannsschlacht. Ein Päan in zwei Abtheilungen, Ged. von G. Logau.**

Wird besprochen.

Lieder mit Pianoforte.

F. X. Chwatal, Op. 6. **Vier Lieder. Heinrichshofen.** 10 Sgr.

Diese Lieder sind in einem leichten, sorglosen Style geschrieben, doch hat sich der Verfasser mit Glück vor dem Gebrauch gänzlich abgenutzter Phrasen zu wahren gewußt. Wir trauen dem Componisten in der That noch Besseres zu, und wenn die vorliegende Sammlung eine durchaus sorgfältige Behandlung des Stoffes vermissen läßt, so wollen wir die Ursache einer im Hintergrunde liegenden Speculation zuschreiben.

A. Schäffer, Op. 22 (Komus 45, 46, 48). **Drei Lieder. Noth lehrt beten; Die Reactionaire; Das deutsche Kaiserlied.** Schlesinger. Nr. 45 u. 46, 5 Sgr. Nr. 48, 10 Sgr.

Schäkereien in der bekannten Manier des harmlosen Componisten. Das deutsche Kaiserlied (Nr. 48) schreitet aus der Sphäre des schlechten Witzes heraus, und indem es auf den Boden der Gemüthlichkeit übertritt, giebt es uns ein ächtes Bild der Vertrauenspolitik des deutschen Pfahlbürgers. Es ist ursprünglich für Männerquartett geschrieben, und wird in dieser Fassung gewiß von größerer Wirkung sein, als in dem vorliegenden Arrangement.

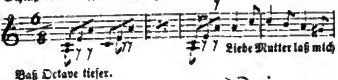
A. F. Anacker, Op. 27. **Drei Lieder für eine Baß- oder Altstimme.** Hofmeister. Nr. 1. **Das stumme Herz**, 5 Ngr. Nr. 2. **Was kettet uns an ein verwandtes Herz**, 10 Ngr. Nr. 3. **Der Schmidt und seine Werkstatt**, 7½ Ngr.

Die Texte sind ernsten, moralischen Inhalts, und die dazu gegebene Musik schließt sich in entsprechender, würdiger

Weise an dieselben. Die Lieder sind gewiß eine erfreuliche und beachtenswerthe Erscheinung, und wenn es auch überflüssig scheint, dem erfahrenen Autor artige Worte zu sagen, so wird doch der unparteiische Leser dem Kritiker das Vergnügen gönnen, seine Anerkennung auszusprechen, ein Vergnügen, welches bei der Masse des Unbedeutenden, was er zu prüfen hat, recht hoch anzuschlagen ist. Wir empfehlen diese Lieder auf das Angelegentlichste.
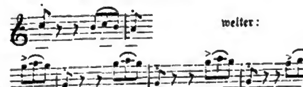
J. Dessauer, 47stes Werk. Tarantella. Mechetti. 1 Fl. C.M.

Schluß des Vorspiels. Singst.



Baß Octave tiefer.

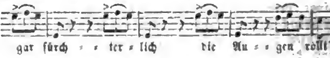
rathen, welchen Mann du mir bescheert — — — — — —



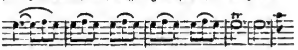
weiter:

der im - - - mer schreit, und im - - mer grollt.

Ein Paar Tacte darauf:



Im 2ten Vers ist dasselbe noch einmal zu verschlucken. Wir wehren uns gegen solche Composition wie das Mädel gegen die mißliebigen Freier. Daß manches, aber auf bloßen Effect Hinauslaufende, besser gerathen ist, wie z. B.



und der 3te Vers in A-Dur, wo das verliebte Kind seinen Gegenstand findet, wir aber noch nicht, kann nicht entschädigen. Hr. Dessauer möge sich prüfen und auf bessere Wege zu kommen suchen.

Besprochen werden:

M. Levy, Op. 7. Liebe, Lust und Leid, für Sopran oder Tenor. Schlesinger. ½ Thlr.

S. Saloman, Op. 20. Sechs Gesänge. Schlesinger. ⅔ Thlr.

F. Messer, Op. 6. Vier Lieder. Schott. 1 Fl. 12 Kr.

A. Maertens, Op. 3. Acht Lieder. Stern. 1 Thlr. 7½ Sgr.

H. Stähle, Op. 5. Sechs Lieder. Luckhardt. 20 Sgr.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Zischr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 48.** Den 14. Juni 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte.

Carl Reinecke, Op. 17. Kleine Phantasiestücke. — Leipzig, F. Whistling. Pr. 25 Ngr.

Das Heft umfaßt funfzehn kurze, leicht ausführbare Stücke. Einige davon haben Ueberschriften, z. B. „Leierkasten mit Puppenspiel", „Reminiscenzen aus der Leipziger Thomaskirche", „Kleiner Schalk" u.s.w. Manch' sinniger Zug macht sich in ihnen bemerkbar, der Tonsetzer bekundet von Neuem sein nachahmendes, freilich nicht selbstschöpferisches Talent. Wenn ich das Ganze als eine nicht übel gelungene Copie des Jugendalbums von Schumann bezeichne, so glaube ich demselben kein geringes Lob damit zu spenden. Wie es scheint, so ist es meist eine von außen kommende Anregung, welche den Verf. zum Schaffen treibt, — nicht die innere Nothwendigkeit. Das hört man auch seinen Werken an; sehr Vieles in ihnen ist nur gemacht, zusammengefügt. Ein geschlossener künstlerischer Charakter tritt nirgends hervor. In denen der letzten Zeit zumal ist die hohe Würde und Bedeutung der Kunst verleugnet. Bestrebte sich anfangs die Zeitschr., dem Talente Reinecke's Anerkennung zu verschaffen, so darf sie jetzt eben so wenig verschweigen, daß die Hoffnungen, welche sie hegte, nicht in gewünschter Weise sich erfüllen. Es ist dies bereits in milderer Form ausgesprochen worden und muß daher jetzt, — der Ernst der Gegenwart gebietet es — wiederholt und ausdrücklich gesagt werden. Der Künstler soll fortschreiten, — die Aufgabe der Kritik ist, jedes Streben zu fördern. Wenn aber kein Weiterstreben sich zeigt, dann kann man wenigstens nicht verlangen, daß sie sich still dabei verhält. Gebe darum der Verf. bald Beweise, daß er den Beruf des Künstlers erkannt hat, trage er seinem Talente stets Rechenschaft, so wird kein Grund zu Mißstimmung mehr vorhanden sein. An und für sich sind die Stücke empfehlenswerth und gut zum Unterricht zu verwenden. Lehrer insbesondere seien darauf aufmerksam gemacht.

Sigismund Goldschmidt, Op. 18. Deux Nocturnes. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 20 Ngr.

— — — —, Op. 19. Chant d'Amour. Caprice. — Ebend. Pr. 20 Ngr.

Unterhaltungsmusik, mit Anstand und Sauberkeit auftretend. Ein irgendwie bedeutsamer Inhalt ist nicht darin verborgen. Die Melodien sind leidlich, jedoch ohne charakteristisches, individuelles Gepräge. Die sie umspielenden Figuren sind zumeist Thalberg'scher Art. Ist der Gattung solcher Musik Berechtigung zuzugestehen, so ist nichts gegen das Dasein dieser Stücke einzuwenden. Ihre nicht der Kunst, sondern dem Zeitvertreib dienende Bestimmung erfüllen sie. Man darf, wie die Sachen nun einmal noch stehen, schon zufrieden sein, wenn nur nicht Fadheit und Dummheit sich bei solchem Zeitvertreibe auf Kosten jeder höher anstrebenden Thätigkeit des Geistes ausschließlich geltend machen. Das geschieht aber

weder in den Nocturnen, noch in dem „Liebesgesang". Also mögen dieselben ruhig ihren Weg ziehen!

A. Dörffel.

Instructives für Pianoforte.

Stephan Heller, Op. 47. 25 Etüden zur Bildung des Gefühls für musikalischen Rhythmus und Ausdruck. 25 Etudes de Piano pour former au sentiment du rhythme et à l'expression. — Berlin, Schlesinger. In zwei Lieferungen. Pr. der 1sten Lief. 25 Ngr. Der 2ten Lief. 1 Thlr.

Ueber den Zweck dieser Uebungsstücke spricht sich der Verf. dahin aus, daß er „jungen Schülern und Dilettanten Gelegenheit zu geben wünschte, ein Tonstück mit Ausdruck, Grazie, Eleganz, mit Energie und Geist, kurz mit dem der Composition innewohnenden Charakter vorzutragen, daß er vorzüglich aber in ihnen das Gefühl des musikalischen Rhythmus in seinen vielgestalteten Wendungen erregen und sie gewöhnen wollte, die oft nur leise angedeuteten Intentionen des Verfassers getreu wiederzugeben." Es ist also nicht einzig und allein auf Erlangung von Fingerfertigkeit, sondern recht eigentlich auf Bildung des musikalischen Sinnes abgesehen. Dazu sind die gebotenen Stücke in der That ganz brauchbar und empfehlenswerth. Daß dieselben zugleich musikalisch interessant, bedarf so wenig einer besonderen Versicherung, als daß die Behandlung des Instrumentes durchaus trefflich ist. Die Bezeichnung des Fingersatzes ist mit vieler Sorgfalt hinzugefügt worden und gleichfalls vorzüglich. Das Werk vereinigt somit alle Eigenschaften in sich, die ein werthvolles Unterrichtswerk haben muß. Leider ist es nicht frei von störenden Unrichtigkeiten, und daß die „progressive Folge der Etüden von Heller" auf dem Titel der ersten Lieferung als Op. 47, 46, 45 und 16, auf dem der zweiten als Op. 46, 25, 16 und 47 angegeben ist, zeugt von ziemlich starker Unordnung.

A. D.

Leipziger Musikleben.

Motetten-Aufführungen in der Thomaskirche vom 11ten Nov. vorigen bis 28sten April dies. J.

1. Jauchzet dem Herrn alle Welt, von Mendelssohn. 2. Aus der Tiefe ruf' ich, von Spohr. 3. Ruhig ist des Todes Schlummer, von Türk. 4. Schwingt euch auf aus niederm Staube, von Drobisch. 5. Selig die Todten, von Gradehand. 6. In's stille Land, von Kittan. 7. Du bist's, dem Ruhm und Ehre, von Haydn. 8. Er kommt, er kommt, der starke Held, von Hiller. 9. Ich freue mich des, daß mir, von Gährig. 10. Da Israel aus Aegypten zog, von Rich. Müller. 11. Gott ist mein Hirt, von Spohr. 12. Salve Regina, von Hauptmann. 13. Der Herr ist mein Hirt, von Kleinert. 14. Es ist eine Ros' entsprungen, von Reissiger. 15. Des Jahres letzte Stunde, von Schulz. 16. Verleih' uns Frieden, von Kittan. 17. Vater unser, von Fesca. 18. Was betrübst du dich, von Reissiger. 19. Sieh mein Aug' nach Zions Bergen, von J. Mosel. 20. Ich heb' meine Augen auf, von Richter. 21. Vater, den uns Jesus offenbarte, von Schicht. 22. Ein Hauch ist unser Leben, von Reissiger. 23. Singet dem Herrn, von Bach. 24. Jauchzet dem Herrn alle Welt, von Mendelssohn. 25. Beati mortui, von demselben. 26. Mein Herz erhebet Gott, von demselben. 27. Lauda anima mea, von Hauptmann. 28. Wir bringen weinend unsern Dank, von Zöllner. 29. Grates nunc omnes, von Weinlig. 30. Ich lasse dich nicht, von Bach. 31. Ehre sei Gott, von Hauptmann. 32. Herr, nun lässest du deinen Diener, von Mendelssohn. 33. Dem Chaos im Dunkel, von Weinlig. 34. Du bist der Gott der Kraft, von Reissiger. 35. Schwingt euch, frohlockende Lobgesänge, von Schicht. 36. O du, der du die Liebe bist, von Gade. 37. Wenn im letzten Abendstrahl, von Mendelssohn. 38. Ave verum corpus, von Mozart. 39. In's stille Land, von Kittan. 40. Du bist's, dem Ruhm und Ehre, von Haydn. 41. Herr, ich trau' auf dich, von Rich. Müller. 42. Wir, der Erde Pilger, von Schneider. 43. Wir drücken dir die Augen zu, von Schicht. 44. Auferstehn, ja auferstehn, von demselben. 45. Wenn nach manchem harten, von Reissiger. 46. Credo in unum Deum — Sanctus, Benedictus und Agnus Dei, von Rich. Müller. 47. Wer unter dem Schutze des Allmächtigen bleibt, von Richter. 48. Die mit Thränen säen, von Schicht. 49. Siehe, um Trost war mir sehr bange. 50. Ich und mein Haus, von Hauptmann.

Eine lange Zeit liegt zwischen meinem ersten Bericht und eine große Zahl seither aufgeführter Tonstücke steht vor unseren Augen. Könnte ich mit recht viel Befriedigung auf diese Auswahl blicken und darin einen merkbaren Schritt zum Besseren entdecken, veranlaßt durch meine erste Besprechung; des wahrhaft Guten unter der großen Masse ist jedoch wieder äußerst wenig, und man möchte wünschen, den prüfenden Blick und die sichtende Hand des trefflichen Leiters der Anstalt mehr zu gewahren. Blicken wir näher auf das Gebotene, so sind die Motetten von Mendelssohn, Hauptmann, Bach wieder die hervorragenden, ihnen schließen sich die von Haydn und Richter an, auch Zöllner, Gährig, Richard Müller und Kittan verdienen Erwähnung, da bei den beiden letztgenannten, obgleich die Selbstständigkeit noch fehlt, doch ein gutes Streben durchblickt. Gänzlich über Bord geworfen müssen aber werden die gehörten Motetten von Türk, Gradehand, Hiller, und die äußerste

Sorgfalt ist zu verwenden bei der Wahl der Motetten von Reissiger, Schicht, Weinlig, soll das Interesse des Musikers wirklich ein erhöhtes werden. Spohr, als Kirchencomponist zumal im reinen Vocalsatz, kann nicht genügen, Gade, bei aller Schönheit der Harmonie, bewegt sich mit reinen Singstimmen unfrei, es fehlt der Fluß und merkt man, daß er sich nicht in seiner ihm angehörenden Sphäre ergeht. So viel über den Stoff selbst, auf dessen sorgfältige, gewissenhafte Wahl ich nochmals zurückkam. Ueber die Ausführung läßt sich sagen, daß sie größtentheils lobenswerth war, nur möchte ich das Gloria der Mendelssohn'schen Motette: Jauchzet dem Herrn, nicht zu langsam, eher etwas frisch gesungen, und die Motette von demselben: Herr, nun lässest du deinen Diener — etwas bewegter, als sie zu Gehör kam, wünschen. Ein Präfect aus der strengen Schicht'schen Zeit, jetzt noch ein trefflicher Sänger, theilte mir bei Gelegenheit der oben genannten Türk'schen und Hiller'schen Motetten mit, wie man zu seiner Zeit dergleichen vorzuführen sich nicht getraut haben würde, auch bestand da noch das Gesetz für die Präfecten, daß ein jeder von ihnen jährlich vier Motetten von Componisten, die sich bei den Aufführungen bewährt hatten, in die Bibliothek der Anstalt liefern mußte. Möchte dieser Gebrauch doch noch bestehen oder zum Wohl der Anstalt wieder eingeführt werden. Wie Einziges die Thomasschule überhaupt in Kirchenmusiken früher besaß, bietet sich mir hier Gelegenheit zu erwähnen. Sie besitzt es leider nicht mehr, und für die musikalische Welt ist es bis auf diese Stunde verloren gewesen, eine unausbleibliche Folge des Mangels in der früheren Verwaltung der Schulbibliothek. In der Leipziger musik. Zeitung vom Jahre 1803, Band 5, Seite 247 heißt es über Seb. Bach's Motetten und Cantaten, die sich auf der Thomasschule befanden: Ein wahres Verdienst hat sich Hr. Musikdir. Müller in den Concerten auf der Thomasschule dadurch erworben, daß er den reichen Schatz der Kirchencantaten seines großen Vorfahren an dieser Schule, des unvergeßlichen Sebastian Bach, aus der Verborgenheit hervorrief, und mehrere davon in diesem Concert, einige auch in den Kirchen, aufführte. Sehr wenige auch von den gründlichsten Kennern der Werke Bach's wissen von diesen seinen Arbeiten, außer vom Hörensagen. Ihre Anzahl, alle von Bach's eigener Hand in der Bibliothek der Schule, steigt über hundert. Niemand, der mit diesen erhabenen und tiefen Producten des größten Contrapunktisten der Welt nicht bekannt ist, kann sagen, daß er ihn genug kenne, indem er eben hier sein Eigenstes, Vorzüglichstes und gleichsam die Quintessenz seines Geistes niederlegte. Durch sie wird zugleich das von Flachen oder nicht Unterrichteten immer wiederholte Urtheil: Bach sei der größte musikalische Rechenmeister gewesen, aber auch weiter nichts — am sichersten widerlegt; denn sie enthalten zugleich so sinnige und ausdrucksvolle Stücke, besonders im Erhabenen und wehmüthig-Trauernden, daß noch nicht Ein Zuhörer, auch wenn er, ohne alle gelehrte Kenntnisse der Harmonie, nur ein offenes Herz mitbrachte, nicht dadurch wäre ergriffen worden. Nach vormaliger Sitte liegen ihnen oft alte Choräle zu Grunde, wo denn auch nicht selten die Texte, bei Allen, die ihr Inneres nicht bis zu solchem Wasser auf- und abgeklärt haben, daß es durch jeden harten Ausdruck, jedes unzarte Bild getrübt wird — zur Verstärkung des rechten Effectes beitragen. Wer unter den bisher aufgeführten Cantaten z. B. die über: O Ewigkeit, du Donnerwort — oder über: Mache dich mein Geist bereit — nur Einmal gut ausführen gehört hat, vergißt wenigstens die Hauptsätze in seinem Leben nicht, und ist um ein edles Besitzthum reicher. — Wo sind diese Schätze hin? Wer zeigt uns den Weg, sie wieder zu entdecken?

—20.—

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Fr. v. **Romani** (früher Richter-Ilsenau) und Frau **Marlow** gastirten mit vielem Beifall in der deutschen Oper in London. Sie traten im Freischütz auf und mußten das Duett im 2ten Act wiederholen. Auch gastirte Frl. **Walther** von Cassel im Fidelio.

Hr. **Tichatscheck** gastirt noch immer in Berlin, und trat als Robert in Robert der Teufel, und als Hüon im Oberon auf. Frau Köster gab eine so liebenswürdige und reizende Alice, daß sie bei offener Scene gerufen wurde.

Frl. **Babnigg** ist jetzt in London, und hat in Hofcirkeln vor der Königin mit vielem Beifall gesungen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Musikdir. **Franz Commer** in Berlin, hat von dem König der Niederlande, für seine Herausgabe der vorzüglichsten classischen Musikwerke der Niederländer, den Orden der Eichenkrone erhalten.

Vermischtes.

Hr. **Deichmann** jun., Besitzer des Wilhelmstädter Theaters in Berlin, wird noch ein Sommertheater daselbst gründen.

Eine Parodie auf Meyerbeer's „Prophet" ist entstanden unter dem Titel: „der Esel des Babtist oder die Wiege des Socialismus".

Die nächsten Opern, welche im **Leipziger Theater** zur Aufführung kommen sollen, sind „Genoseva" von R. Schumann, und „der Prätendent" von Kücken.

In Berlin gab die Gesanglehrerin Fr. **Zimmermann** eine Gesangsaufführung, in welcher viele Chöre, Arien, Duette und Lieder von ihren Schülerinnen aufgeführt wurden.

In der Plenar- und Wahlversammlung der Königl. Akademie der Künste in **Berlin** wurden nachbenannte ordentliche und Ehrenmitglieder gewählt: I. Ordentliche Mitglieder. a) Einheimische Mitglieder: Ferd. Hiller, Musikdir. in Düsseldorf; Heinr. Dorn, Kapellmstr. in Köln; Otto Nicolai, Kapellmstr. in Berlin; Jul. Schneider, Musikdir. in Berlin. b) Auswärtige Mitglieder: Wenzel Tomaschek, Musikdir. in Prag; Peter Jos. Lindpaintner, Kapellmstr. in Stuttgart; Franz Lachner, Kapellmstr. in München; François Auber, Dir. des Conservatoriums zu Paris. II. Ehrenmitglieder: Der regierende Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha, Componist der Oper „Zaire"; S. W. Dehn, Custos der Musikwerke der Königl. Bibliothek in Berlin. Durch hohe Verfügung vom 11ten Mai wurden diese Wahlen genehmigt. (N. B. Musikztg.)

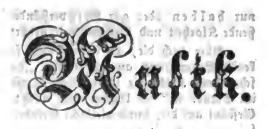
Vom Geiste der Musik. (Aus Carus, Mnemosyne, S. 45.) Gedanken, Vorstellungen, Thaten des Menschen entspringen theils aus seinem eigenen Inneren, wie Knospen, Blätter und Blüthen aus einem Zweige, theils werden sie ihm von Außen aufgedrungen, indem sich die Welt in seinem Wesen spiegelt oder ihre Kräfte durch ihn hindurch wirken wie ein durch Glas dringender Lichtstrahl. Nun ist aber klar, daß die Vorstellungen, die Handlungen, so weit sie im Inneren des Menschen selbst wurzeln, sie müssen aus einem gewissen inneren geheimen Keim hervorgehen, der früher da ist als Vorstellung, Wort und That, kurz der der noch unausgesprochene Zustand des Menschen selbst ist. Könnte nun dieser Zustand durch irgend ein bestimmtes Zeichen sich äußerlich manifestiren, ohne daß er vorher zu besonderen wörtlich auszudrückenden Begriffen und Handlungen sich gestalten dürfte, so müßte dadurch zugleich die ganze möglicher Weise aus diesem Zustande hervorgehende Kette von Handlungen und Worten dem verwandten Genius eben so gewiß im Voraus anschaulich werden, als etwa dem geübten Pflanzenkenner schon das Samenkorn genügt, um daraus die ganze Vorstellung von der Pflanze zu erhalten, welche, wie er weiß, nur eben aus diesem Samen sich entfalten kann. Die eigentliche Bezeichnung dieses primitiven Zustandes, dieser inneren Ursache äußerlich hervortretender menschlicher Worte und Thaten scheint mir nun in der Musik gegeben, welche, obwohl selbst nur ein vorüberschwebender Hauch, doch recht eigentlich das geheimnißvolle Ei des Kneph ist, aus welchem hier eine Welt mannichfaltiger Bestrebungen sich entfaltet. Ehe also noch ein Seelenzustand in Worten und Thaten sich ausgesprochen hat, faßt ihn der wahre Musiker an der Wurzel, hebt ihn, wie ein geschickter Gärtner den Keim der Pflanze, hervor aus mütterlicher Erde, und bringt ihn in seiner Urgestaltung mit allen in ihm vorgeahnten Wundern unmittelbar so zur Auffassung. Daher also das Eindringliche, das ganz allgemein Menschliche dieser Kunst, daher aber auch das Mysteriöse und das schwer im Inneren Zugängliche derselben, daher die Möglichkeit, wie in einem kurzen Tongange eine menschliche Individualität, ein gewisser menschlicher Zustand so schneidend ausgedrückt sein kann (man denke an Mozart's Don Juan oder die Zauberflöte), und daher endlich auch das Aufregende und gewaltig Fortreißende dieser Kunst, deren inneres Wesen geradezu in's Herz dringt, eben weil sie den geschilderten Zustand in seinem Urquell selbst am Herzen erfaßt. Kurz und gut, der ächte Musiker hat die wahre poetische Reichs-Unmittelbarkeit. Ich habe genug gesagt für Den, der überhaupt organisirt ist das Mysterium der Musik zu fassen; wer blos den Klang hört und nicht die Seele in der Hülle der zitternden Luftwelle herauszufühlen gemacht ist, Dem kann Alles weitere Reden nichts nützen — also basta!

Ist aber nun Musik wirklich und recht eigentlich die Kunst des Primitiven, so muß auch von ihr allerdings eine besondere Tiefe gefordert werden, wenn sie ihrer Bedeutung genügen soll; und wie an einem Gebäude ein verschobener Dachziegel wenig bedeutet, aber ein verschobener Grundstein das Ganze zum Einsturz bringen muß, so ist auch die Musik, wenn ihr eigentlicher innerer Grund verfehlt und verschoben ist, ohne allen weiteren Halt, und sinkt zum puren Ohrenkitzel oder zu einem Rechenexempel und Kunststück herab. Entschieden anders verhält es sich dagegen z. B. mit der bildenden Kunst — sie kann immer noch den Werth eines Naturspiegels behalten, sollte sie auch auf ein inneres poetisches Leben verzichten. Sehen wir darum nicht, daß selbst ganz unproductive, ja wohl sehr geistarme Menschen, wenn sie mit sorgfältiger Treue einen Naturgegenstand nachahmen, doch allerdings noch oft etwas wahrhaft Interessantes hervorbringen können, denn immer wird noch selbst eine solche Nachbildung an das unendliche Kunstwerk der Natur erinnern, da hingegen eine geistlose, nicht vom schöpferischen Genius selbst ausgegangene Musik nichts als tönend Erz und klingende Schelle ist, und zwar darum, weil sie eben ihrer Natur nach gar nicht oder nur in sehr geringem Grade nachahmende Kunst sein kann. —

Druckfehler. Nr. 46 S. 249 Sp. 1 Z. 14 ist zu lesen: Schöpfungen, treu ihrem Berufe u. s. w.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.** Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

№ 49.

Dreißigster Band. Den 18. Juni 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Wissenschaft und Kritik,

rücksichtlich ihrer Stellung zur Kunst und zum, in der letzteren anzustrebenden Fortschritt. *)

Beleuchtet von

C. Koßmaly.

(Vergl. Neue Zeitschr. f. Mus. Bd. 29. Nr. 37, den Artikel: „der Fortschritt", und Bd. 30. Nr. 12 „Kleine Zeitung".)

— „Grau, Freund, ist alle Theorie,
Und grün des Lebens goldner Baum!"
Göthe.

Das, im November 1848 vom Vorstande des Leipziger Centralvereins zur Mittheilung an den hiesigen Tonkünstler-Zweigverein zum Behuf gegenseitigen Meinungsaustausches über die einzelnen, darin enthaltenen Punkte — uns eingesandte Programm enthielt u. a. den Passus:

„schon vor Jahren habe ich ausgesprochen, wie die frühere Periode naturalistischen Schaffens zu Ende gehe, und Wissenschaft und Kritik in Zukunft mit der tonkünstlerischen Thätigkeit sich verschwistern müßten, wenn Bedeutendes geleistet werden, wenn Fortschritte gemacht werden sollten" — —

welchem der Unterzeichnete sich veranlaßt fand, folgenden Satz entgegen zu stellen:

„nach unserer Ansicht wird das Eigentliche und Hauptsächliche, worauf es bei aller Kunst ankommt: die schöpferische Kraft nämlich — die Erfindung — immer etwas, von allem Einflusse der abstracten Wissenschaft Unabhängiges sein; und können wir daher der Wissenschaft und Kritik die, in der bezeichneten Stelle ihnen vindicirte, entscheidende Bedeutung nicht zu erkennen".

Diesen Einwand sucht der Red. dies. Bl. — nach vorherigem Zugeständniß, „daß die schöpferische Kraft so sehr das Erste und Wesentlichste sei, daß ohne sie von künstlerischer Thätigkeit nicht die Rede sein könne, und daß aus diesem Grunde derselben in der erwähnten Stelle nicht besonders gedacht sei" — zunächst durch die Bemerkung zu entkräften:

„daß es sich ja nicht darum handle, die schöpferische Kraft durch Wissenschaft und Kritik zu ersetzen, sondern lediglich die erstere durch die letztere zu steigern".

Was nun diese nachträgliche Modification betrifft, so erlauben wir uns, dagegen zuerst geltend zu machen, daß der dadurch erzielte — die, der Wissenschaft und Kritik zuerst eingeräumte, hohe Bedeutung bedeutend herabstimmende — andere Sinn in der betreffenden Stelle des Programms nicht enthalten, und auch — nach der ursprünglichen Fassung derselben — schwerlich daraus herauszulesen war; wie jedoch zum ersten, unerläßlichen Erforderniß eines solchen, die leitenden Principien und Tendenzen des Vereins in allgemeinen, großen Zügen darlegenden Schriftstücks vor allen Dingen eine, jede Möglichkeit eines

*) Ich gebe den hier mitgetheilten Artikel ohne weitere Bemerkungen, da eine ausführliche Erwiderung von mir in einer der nächsten Nummern folgen wird. Fr. Br.

nur halben oder gar Mißverständnisses ausschließende Klarheit und Bestimmtheit gehört haben dürfte.

Aber auch die, ob immer auch schon einschränkende Behauptung an sich selbst: „daß die Wissenschaft und Kritik die schöpferische Kraft zu steigern im Stande sei" — können wir nicht gelten lassen. Gestützt auf die, durch vielfache Erfahrungen und Beispiele älterer wie neuerer Zeit bewährte, und somit unumstößlich in uns gewordene Ueberzeugung:

„daß die Versenkung in die Gebiete der abstracten Wissenschaft, — weit entfernt, fördernd und steigernd auf die Productionskraft einzuwirken, — vielmehr der — bei allem künstlerischen Schaffen so sehr wesentlichen — Unbefangenheit und Naivität entschiedenen Eintrag thut; eben so wie die dialectischen Spitzfindigkeiten eines theoretisirenden und zersetzenden Kriticismus die ruhige Strömung der musikalischen Inspiration stören — wo nicht — oft gar versiegen machen",

müssen wir sie vielmehr entschieden ablehnen, indem wir, — sollte es noch einer triftigeren Begründung dieser Ablehnung bedürfen, wiederholt auf das, freilich auch sehr vieldeutige, allbekannte:

„Grau, Freund, ist alle Theorie,
Und grün des Lebens goldner Baum" —

wie auf das Schiller'sche:

„Nur der Irrthum ist das Leben,
Und das Wissen ist der Tod;"

ferner auf den bekannten Ausspruch Göthe's: „daß alles müßige Theoretisiren, alles unfruchtbare kritische Zergliedern und Herausklügeln ästhetischer Lehrsätze, Regeln u. s. w. immer das untrügliche, bedenkliche Zeichen augenblicklich eingetretener Geistesebbe und Inproductivität sei"; — und endlich auf gewisse Erscheinungen des Tages — auf jene vorwiegend gelehrten Musiker hinzuweisen, die — mit aller Wissenschaft, Kritik und Theorie über und über gesättigt — doch auf dem Felde der musikalischen Production selbst — wirklich Neues und Bedeutendes nicht zu Tage gefördert haben. Geht hieraus nicht mit ganz unzweifelhafter Klarheit hervor, daß „Wissenschaft und Kritik" statt: die schöpferische Kraft zu „steigern", dieselbe vielmehr entschieden beeinträchtigen, und daß jene zuletzt bezeichneten Tonkünstler — ohne jenen verhängnißvollen und bedenklichen Dualismus in ihrer, abwechselnd bald wissenschaftliche und kritische Bestrebungen, bald wieder nur rein musikalische Thätigkeit verfolgenden, Richtung, — im Gebiete der letzteren vielleicht ungleich Bedeutenderes geleistet haben würden.

Etwas Anderes ist es mit der Selbstkritik; und stimmen wir — in diesem Sinne — vollkommen mit Hrn. B. überein: „daß die Werke des Künstlers um so reineren Geschmack zeigen und um so geläuterter sein werden, je gewissenhafter und strenger er in der Ausübung der ersteren zu Werke geht. Eben so halten auch wir die Ansicht: „der Musiker habe sich die formelle Gewandtheit anzueignen; das Talent, der Inhalt des gesammten Empfindens sei etwas von der Natur Gegebenes, dem Nichts genommen, Nichts hinzugefügt werden könne; das in ihn von der Natur Hineingelegte habe der Künstler auszusprechen, weiter nichts" — — für eine beschränkte, einseitige, so wie wir auch darin vollkommen beipflichten, daß „auch die Empfindung einer Entwickelung, einer Erfüllung mit höherem und reicherem Inhalt fähig — und dadurch eine „Steigerung der gesammten Persönlichkeit möglich sei". Nur fragt sich's, — aus den so eben angedeuteten Gründen — ob jene „Entwickelung und Erfüllung der Empfindung mit höherem und reicherem Inhalt" gerade durch die Wissenschaft und Kritik zu erzielen sei; ob sie, wie die dadurch zu ermöglichende „Steigerung der gesammten Persönlichkeit" nicht vielmehr eine Aufgabe ist, deren Lösung immer erst dem Leben selbst —, der Welt — nicht der bloßen Wissenschaft und Kritik vorbehalten bleibt, — wie ja auch immer die ersten beiden — und nicht die Kunst allein — es sind, von denen — wie jeder Künstler, so auch der Tonkünstler — erst die letzte Ausbildung empfängt. Den anregenden und steigernden Einflüssen von Welt und Leben aber vermag der Künstler, wenn er auch sich dagegen abschließen, sie „verschmähen" wollte, sich nicht zu entziehen.

Wenn weiterhin gesagt wird, daß „diejenigen Künstler, welche nichts zu sagen haben, als das ganz Unbestimmte, allgemein Menschliche, welches sie von Haus aus besitzen — in der Regel nur Trivialitäten aussprechen", so fragen wir zuerst: „ist denn etwa die Musik die Kunst ganz bestimmter oder gar abstracter Begriffe, — oder ist sie nicht vielmehr die — vorzugsweise auf die menschliche Individualität angewiesene Kunst — d. h. die Kunst der menschlichen Affecte, Seelenstimmungen und -Zustände — und zwar: der, — durch das beschränkte und beschränkende Wort allein — eben nicht wiederzugebenden Seelenzustände?" Ferner: „ist denn jenes allgemein Menschliche und die hervorragende Begabung für dessen künstlerische Aussprache gerade so gering anzuschlagen, wenn letztere mit einer solchen Gewalt des Ausdrucks, der Gestaltung und der Empfindung gepaart ist, wie dies bei unseren großen Meistern der

Fall war"; — — und endlich: „ist's denn wirklich eine so ausgemachte Sache, daß die Aussprache des, wenn auch nur „ganz Unbestimmten", „allgemein Menschlichen" gerade nur „Trivialitäten" in sich schließen müsse? — —

Hr. B. statuirt zwar einen „Unterschied" oder richtiger: eine Ausnahme von letzterer Behauptung — begründet in „ganz hervorragendem Talent, — ursprünglicher Begabung mit höherem Talent"; — worauf wir zu bemerken haben, daß bei unserer Widerlegung durchgehends nur von der Voraussetzung eben einer solchen Ausnahme — nämlich nur des „hervorragenden, mit höherem Inhalt ursprünglich begabten Talentes" — ausgegangen wurde, indem wir durchaus nicht der demüthigenden und entmuthigenden Ansicht sind, daß unsere Zeit — in Bezug auf „höhere Talente" und Capacitäten — gerade so stiefmütterlich bedacht und nur auf Mediocritäten angewiesen sei; auf welche die eben besprochenen Aufstellungen allerdings eher zu treffende Anwendung finden würden.

Haben wir bisher die Möglichkeit der Steigerung der eigentlichen schöpferischen Kraft vermittelst der bloßen Wissenschaft und Kritik entschieden bestritten, so theilen wir dagegen vollkommen die Ansicht, daß „die Lectüre der Meisterwerke der Poesie unmittelbaren Einfluß auf die productive Thätigkeit haben werde". Nur vermögen wir nicht wohl einzusehen, wie Hr. B. dazu kommt, unter wissenschaftlichen Bestrebungen und kritischer Thätigkeit auch „die Lectüre der Meisterwerke der Poesie" — also einer schaffenden Kunst — und zwar der vielfach wahlverwandten, der Schwesterkunst zu begreifen. — Auf die nun folgende Bemerkung: „wie der Musiker nicht blos Componist sei, sondern seine Kunst in Kirche, Theater, Concert u. s. w. zu vertreten habe" — ist zu erwidern, daß der Musiker allerdings vor allen Dingen Componist ist, und seine Kunst in Kirche, Theater, Concert sicherlich um so wirksamer vertreten wird, je ausgezeichnetere Werke in den mehrgenannten Gebieten er zu componiren im Stande ist.

Die Ursache der, in musikalischen Sphären uns so oft begegnenden „subjectiven Schrullen, Sympathien und Antipathien" möchte wohl weniger in dem vorgeblichen, bisherigen „Mangel an höherer, wissenschaftlicher Ansicht von der Kunst", als vielmehr nur in der, im musikalischen Temperament begründeten — vorwiegend phantastischen Geistesdisposition und der — daraus entspringenden — Hinneigung zu Bizarrerien und Wunderlichkeiten, — so wie in dem so häufigen und so rasch vor sich gehenden — von Aeußerlichkeiten oft ganz unabhängigen — Stimmungswechsel des Musikers zu suchen sein.

Was die „Nothwendigkeit des Strebens nach höherer Auffassung der Kunst, — um derselben im Bewußtsein der Nation, in dem Bewußtsein der Gebildetsten einen würdigeren Platz zu verschaffen," — betrifft, so müssen wir gestehen, daß uns die Höhe der Kunstauffassung, wie sie uns z. B. aus Seb. Bach's beiden „Passionen", aus Gluck's „Iphigenie", aus den, Haydn gewidmeten, „Quartetten" Mozart's, oder aus der Beethoven'schen „C-Moll Symphonie" entgegentritt, vollkommen genügt, und für alle Zeit ausreichend erscheint. Suche man sich vor allen Dingen auf dieser Höhe der Anschauung zu erhalten, oder vielmehr erst sie wieder zu erreichen; suche man die hohe künstlerische Weihe und Bedeutung der Werke jener Heroen erst wirklich einmal zum vollen Bewußtsein der Nation, zum wahren, innigen Verständniß jener sogenannten „Gebildetsten" zu bringen: — dann wird von selbst die Kunst einen würdigeren Platz in der Gesellschaft einnehmen — — daß sie dies bisher noch nicht vermocht, zeigt nur: wie es bisher mit jenem vorgeblichen Bildungssuperlativ eigentlich beschaffen war. Daß „sich Viele von der Tonkunst zurückgezogen, — daß man sie als einen Gegenstand zu betrachten anfing, welcher der Forschung am wenigsten zugänglich sei", finden wir sehr erklärlich, wenn auch nicht aus den von Hrn. B. angegebenen Gründen, sondern daraus: weil eben — nach der von uns verfochtenen Ansicht — die Tonkunst ein Gebiet ist, dem mit wissenschaftlicher Speculation und Reflexion allein nicht beizukommen ist, sondern das nur dem wirklichen, productiven Talente seine Tiefen und Geheimnisse erschließt. Außerdem erlauben wir uns noch, an Lichtenberg's bekannten Ausspruch: „wenn ein Buch und ein Kopf zusammentreffen, und es klingt hohl — muß da immer die Schuld am Buche liegen?" — zu erinnern.

Hinsichtlich des sich daran schließenden Satzes: „dies hat zur Folge gehabt, daß man das ganze Gebäude als aus Willkührlichkeiten zusammengesetzt ansah, die Musiker als, von dem allgemein Vernünftigen ausgeschlossen betrachtete und sie in die Sphäre der bewußtlosen Naturen stellte (Hegel)" — so sind Musik und Musiker bereits seit Kant hinlänglich daran gewöhnt, von den Philosophen vornehm über die Achsel angesehen und kurz abgefertigt zu werden, als daß dergleichen Artigkeiten sie jetzt noch besonders außer Fassung zu bringen vermöchten. — —

Sonderbar! — Was würde nur der Philosoph sagen, wenn ihm der Musiker in seine Argumentationen und Consequenzen, in sein „Ich" und „Nicht-Ich" und andere abstracte Dinge, — die gänzlich außerhalb der eigentlich musikalischen Sphäre liegen, — drein reden wollte? — Würde er ihn nicht mit einem, und zwar vollkommen berechtigten „Noli turbare meos circulos" empfangen und zugleich abweisen? — während er selber, der Philosoph, über die, seinem Verständniß eben so fern liegende Tonkunst zu urtheilen und abzuurtheilen sich anmaßt, und gewisse, in ihrem innersten Wesen begründete Erscheinungen in der Musik ohne Weiteres für „Willkührlichkeiten" zu erklären wagt, blos: weil sie ihm — dem Laien — so erschienen sind — (vergleiche wieder Lichtenberg's Ausspruch) — der Musiker wird daher sich begnügen, dem Philosophen das Goethe'sche

„Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!"

und aus der Schrift:

„meine Wege sind nicht eure Wege und meine Gedanken nicht eure Gedanken" —

zuzurufen, und sich im Uebrigen mit der, von allen Sachverständigen längst anerkannten Thatsache trösten: daß auch die Musik ihre, freilich nicht jedem unberufenen philosophischen Eindringling und ästhetischen Gründling gleich zugängliche Logik, ihre Voraussetzungen und Folgerungen u. s. w. habe, und daß in manchen Partituren Bach's und Mozart's mehr „Bewußtsein" dessen, um was sich's handelt, und mehr „allgemein Vernünftiges" enthalten ist, als in manchem berühmten philosophischen Systeme sich vorfindet.

Die hochtönende Schlußphrase: „daß die Musik im Stande sein müsse, ihren geistigen Inhalt wirklich darzulegen, wenn sie als geistige Macht anerkannt sein wolle" — anlangend, so gestehen wir gern — obschon beschämt — unsere Schwäche und Ohnmacht ein, nämlich: daß sie für unser Fassungsvermögen zu hoch — oder zu tief — ist; — — das Einzige, wozu unsere — nach so starkem, philosophischem Zusetzen wohl natürliche — Verschüchterung uns noch kommen läßt, ist die bescheidene Bemerkung, daß — gesteht man einmal der Musik einen bestimmten „geistigen" Inhalt zu, die Möglichkeit der „wirklichen Darlegung desselben" sich gewissermaßen von selbst verstehe.

Möge man in vorstehenden Erörterungen wenigstens den redlichen Eifer und die Bereitwilligkeit, alle diese, von der Leipziger Versammlung — laut Bericht — als ihre Ansicht erkannten Sätze in nochmalige, uns anempfohlene Erwägung zu ziehen — nicht verkennen. Möge man aber auch — wenn wir durch das Resultat dieser Erwägungen zu einer Aenderung oder gar Aufgebung unserer Ansicht uns nicht bewogen finden, — dies nicht etwa einem blos eigensinnigen Beharren auf vorgefaßten Meinungen zuschreiben, sondern in dem Umstande, daß alle reifliche und gewissenhafte Erwägung immer wieder dieselben Gegenargumente hervorrief, eben nur den Beweis finden, daß jene, mehr durch rhetorischen Schimmer als durch innere Haltbarkeit, sich auszeichnenden Sätze eine genauere und gründliche Prüfung nicht vertragen. Zur näheren Begründung dessen mag es uns vergönnt sein, auch über einige, in dem Artikel: „der Fortschritt" enthaltene Aussprüche uns freimüthig zu äußern.

In dem erwähnten Aufsatze heißt es u. a.:

„und es wird der Beruf für die Träger jedes geistigen Gebiets, dem Strom der allgemeinen Bewegung zu folgen, und dem geistigen Inhalt jedes Zeitabschnitts willig als Organ zu dienen. Auch die Kunst ist berufen, den jedesmaligen Inhalt ihrer Zeit in ihren Werken zur Erscheinung zu bringen. In diesem Sinne wird zunächst die Mahnung nach einem unablässigen Fortschreiten von uns ausgesprochen — der Künstler soll den neuen Inhalt der Zeit in sich selbst und somit auch in seine Werke aufnehmen u. s. w."

Diesem Ausspruche stellen wir folgenden entgegen:

„Jeder große Kunstgeist steht nicht nur über seiner Zeit, sondern überhaupt: über der irdisch endlichen Zeit, und hat demnach eine andere Aufgabe, — wird von einem höheren Streben erfüllt, als blos: „dem geistigen Inhalt seiner Zeitperiode als Organ zu dienen"."

Gegen die Zumuthung einer solchen Dienstbarkeit und Abhängigkeit wird er vielmehr mit aller Macht und mit Recht sich sträuben, da er — vermöge seiner bedeutenden Individualität und selbstständigen Productionskraft — den Inhalt für seine Werke nicht erst „dem Inhalt der Zeit zu entnehmen und in sich aufzunehmen" braucht, sondern in sich selbst schon vorfindet. Indem er diesen Inhalt nun lediglich von den Eingebungen und der gebieterischen Stimme des Genius — nicht etwa von irgend welchen vorübergehanden Zeitaufgaben und „Tendenzen — geleitet und bestimmt, in seiner ganzen neuen Eigenthümlichkeit zu Tage fördert, ist vielmehr er selbst es, welcher der Zeit einen neuen Inhalt verleiht, indem er derselben den individuellen Stempel seines Geistes auf-

drückt *), denn: — der Mensch macht die Zeit und nicht: die Zeit den Menschen —, eine Auffassung, die auch schon in der allbekannten, treffenden Bezeichnung sich kundgiebt, welcher man sich, wenn von gewissen hervorragenden Kunstgenien und ihren Schöpfungen die Rede ist, zu bedienen pflegt, — nämlich: „daß sie ihrer Zeit vorausgeeilt sind". Dieses „der Zeit Voraus eilen" — was ist es aber Anderes, als eben der Fortschritt, im eigentlichsten Sinne des Worts, dessen tiefe Begründung in der Natur, dessen — sich daraus ergebende — Nothwendigkeit und Berechtigung **) nur ein, in einseitigen Vorurtheilen eines — nur gewissen Zeitperioden und Künstlern zu Theil gewordenen — ausschließlichen Privilegiums des Geistes Befangener wird verkennen wollen; während der Verständige und Unbefangene nur auf gewisse Erscheinungen und Momente in der Kunst hingewiesen zu werden braucht, um alsbald zur richtigen Einsicht hierüber zu gelangen. Welche gewaltigen Umschwünge und Entwickelungen in der Tonkunst bezeichnet allein nur z. B. der Zeitraum von Händel und Bach bis zu Gluck; welche Riesenfortschritte, — wie viele neue und außerordentliche Entdeckungen haben wieder — vom letzteren bis zu Mozart und von diesem bis zu Beethoven stattgefunden. Nur aber haben die genannten großen Meister diese Fortschritte nicht etwa dadurch zuwege gebracht, daß sie erst „den Inhalt ihrer Zeit sorgsamlichst in sich aufnahmen", oder daß sie sich besonders auf „wissenschaftliche" und „kritische" Studien legten, sondern vielmehr dadurch: daß der selbstständige — andere Bahnen und Ausdrucksweisen bedingende — neue Inhalt ihres Inneren — mit einem Worte: ihre gewaltige Natur — von selbst sie zum Fortschritt hindrängte.

Ob dagegen Spohr, Weber u. A. zu ihrer Zeit wirklich — im eigentlichsten Sinne des Worts über Mozart „hinausschritten" — wollen wir, eben so wie das — nach Hrn. B's. Ansicht — einigen neueren Meistern bereits gelungene Erreichen oder gar schon Ueberflügeln Beethoven's — dahingestellt sein lassen, — und nur blos statt der, bei den genannten Tonkünstlern angewandten Bezeichnung:

„sie haben zugleich neue Seiten des Schönen, welche in Beethoven und Mozart noch keinesweges ihren Ausdruck gefunden hatten (?), zur Darstellung gebracht" —

die folgende Modification:

„sie haben wieder neue Auffassungen des Schönen, — Auffassungen, welche sich von dem Ausdruck, den es bereits bei Beethoven und Mozart gefunden hatte, wesentlich unterscheiden, — hingestellt" —

in Vorschlag bringen; indem uns bedünkt, daß das Schöne — oder richtiger: — das hier darunter zu verstehende — vorzugsweise zum Sprengel der Musik gehörende — gesammte Material von menschlichen Leidenschaften, Affecten, Stimmungen, Zuständen, Empfindungen u. s. w. immerdar ein und dasselbe bleibt — jeder Mensch aber diese Leidenschaften, Affecte u. s. w. wieder anders empfindet, anders von ihnen erregt wird — überhaupt: wieder anders fühlt; und daß demnach auch in jeder künstlerischen Individualität sich Welt und Leben natürlich wieder anders zurückspiegeln müssen. Im weiteren Verfolg, wo der Ausspruch:

„daß die frühere Epoche naturalistischen Schaffens zu Ende gehe und Wissenschaft und Kritik in Zukunft mit der tonkünstlerischen Thätigkeit sich verschwistern müßten, wenn Bedeutendes geleistet, wenn Fortschritte gemacht werden sollten" —

näher zu begründen versucht wird, heißt — nachdem von dem „saftreicheren Boden" des vorigen Jahrhunderts und seiner wunderbaren „Schöpferkraft" die Rede gewesen — es von der Gegenwart:

„die neuere Zeit überragt das vorige Jahrhundert durch die Höhe ihrer Einsicht, durch die Höhe des Princips und des Standpunkts, aber es ist das Wesen derselben eine mehr republikanische Vertheilung der geistigen Güter an die Massen, ohne jene hervorragenden Persönlichkeiten, in denen sich damals der gesammte Inhalt ihrer Zeit concentrirte".

Das heißt mit anderen, das Kind beim rechten Namen nennenden Worten, während jenes ominöse „Aber" den schwachen Punkt nur leise andeutet und zu beschönigen sucht:

„Wir haben über dem allzu reichlichen Genuß vom Baume der Erkenntniß den Baum des Lebens eingebüßt; wir haben dadurch, daß wir uns zu viel mit der reinen Wissenschaft abgegeben, —

*) Was eben Anderes als diesen Sinn drückt es aus, wenn man von der Bach'schen und Mozart'schen u. s. f. Periode spricht? —

**) Wir erinnern in dieser Beziehung nur an die bekannten Aussprüche der Dichter:

„Nie hat die Kunst ein Mann allein besessen"
(Göthe)

„Nicht an einen Mund gegeben u. s. w."
(Uhland.)

daß wir in verhängnißvollem Vorwitz überwiegend die *Theorie*, die *abstracte Seite* der Kunst cultivirt, und uns zu Excessen der Reflexion und eines blos zergliedernden Kriticismus haben hinreißen lassen, uns — so zu sagen — *um die künstlerische Unschuld* — um die eigentliche Productionskraft gebracht — mit einem Wort: wir sind stärker im *Wissen* als im Schaffen, — leisten mehr im *Kennen* als im *Können*".

Nun aber fragt sich's, ob und wie gerade aus dem Grunde des selbst ehrlich eingestandenen „Zurückstehens der Gegenwart an schöpferischer Kraft" sich die „künftige Mitwirkung der Wissenschaft und Kritik bei der tonkünstlerischen Thätigkeit" als nothwendig und ersprießlich empfehlen lassen möchte, — während es doch vielfach erwiesen werden kann, daß jenes „Zurückstehen", jene *Versickerung der Productivität* hauptsächlich nur eben *dem Uebergewicht*, das man in unseren Tagen unkluger Weise der Wissenschaft und Kritik eingeräumt hat, zur Last fällt? — Sollte nicht vielmehr die *Rückkehr zur Natürlichkeit*, zur *Unbefangenheit* und *Naivität* es sein, was dem gegenwärtigen musikalischen Geschlecht zu seiner Genesung und melodischen Wiedergeburt *vor Allem* noth thut? — Weiter heißt es:

„was jene Männer mit Leichtigkeit in der Fülle ihres Genies schufen, das würde jetzt, *bei der Menge sich entgegenstellender Schwierigkeiten* und nachdem *so viele Wege erschöpft sind, selbst einer gleichen Begabung* nicht mehr zu erreichen möglich sein (?), geschweige — unter den eben angegeben Verhältnissen — *bei minder ganz eminenter Begabung* der Einzelnen".

Gegen die hier, zwar nicht direct ausgesprochene, aber deutlich mit darin enthaltene Ansich[illegible] „daß die neuere Zeit, — im Gegensatz zu der verga[illegible]nen — des höheren Funkens, der eigentlichen [illegible]ität entbehre" — spricht schon der Umsta[illegible], daß sie zugleich die Annahme der „Möglichkeit, [illegible] *Erschöpfung der Natur in Hervor*[illegible]*gung des Genies*" involvirt, gegen welche [illegible]nnahme jede *wahrhaft* aufgeklärte Weltanschauung, und — dadurch bedingte — ächte, religiöse Gesinnung sich auflehnen und als Gegenargument geltend machen wird: „daß das Genie, — ein unmittelbarer Ausfluß der Gottheit, — wie diese selbst — *ewig, unvergänglich* ist". Daß aber für das Genie es keine „Schwierigkeiten", keine „erschöpften Wege" giebt, sondern ein solches, immer *in seiner eigenen, neuen Eigenthümlichkeit* schon die von ihm zu *eröffnenden neuen Bahnen* vorgezeichnet findet, bedarf wohl erst keiner besonderen Beweisführung.

Der folgende Satz: — „jetzt gilt es, insbesondere auf dem Gebiet der Tonkunst, selbst bei den glücklichsten Naturanlagen auch zu *arbeiten*" — läßt fast die Deutung zu, als ob die alten Meister *nicht* gearbeitet hätten, — als ob ihnen die gebratenen Tauben nur so in den Mund geflogen wären; während es gerade von ihnen allbekannt ist, wie gründlich „sie ihren Cursum durchschmarutzt" — und daß sie *nicht blos auf ihr Ingenium* sich verlassen haben, wie dies heut zu Tage — wo man, was eigentliche, strenge Studien und die erforderlichen Vorarbeiten u. s. w. betrifft, nur zu sehr „aus der Hand in den Mund lebt" — nicht eben allzu selten der Fall zu sein pflegt.

Noch mehr zu bedenken giebt der sich hieran schließende Ausspruch: — „daß es sich *nicht mehr* darum handeln kann, *blos* — wenn das Glück günstig — neue *musikalische* Ideen und Ideencombinationen auszusprechen, und im Uebrigen die Formen aufzunehmen, welche die früheren Meister festgestellt hatten; es muß die Aufgabe sein, in den Formen selbst Fortschritte zu machen" — denn: nach unserem Dafürhalten wird allerdings sich's immerdar vor allen Dingen darum handeln, *neue* — *musikalische* — Ideen und Ideencombinationen auszusprechen, — so lange, als man noch nicht das Mittel ausfindig gemacht hat, *musikalische* Wirkungen durch etwas Anderes, als eben *durch* Musik, zu erzielen. Was die angedeutete Eventualität: — „im Uebrigen die von früheren Meistern überkommenen Formen aufzunehmen" — betrifft, so hat es damit sicherlich keine so große Gefahr, da einerseits wirklich „neue" musikalische Ideen zugleich auch schon immer die, ihnen entsprechende *neue Form* mit sich bringen, und andrerseits — nach Beethoven — „nicht auf den Topf, sondern auf das, was man hineinthut, es ankommt". — Es dürfte sich demnach allerdings vor allen Dingen immer um „das musikalische Schaffen" handeln, während hingegen eine — nach Hrn. B.'s Vorschrift — vorher erst anzustellende „wissenschaftliche" und „kritische" Prüfung der jedesmaligen *künstlerischen* Aufgabe immer bedenklich sein möchte, indem eine solche den Künstler leicht verwirren, seine Inspiration erkälten und dadurch „der angeborenen Farbe der Entschließung, des Gedankens Blässe angekränkelt" werden kann.

Was hingegen die schließliche Aeußerung: — „daß der Ruf nach Fortschritt sich *auch auf die Kritik innerhalb ihres eigenen Gebiets* beziehe" — anbelangt, so sind wir damit, wie auch hinsichtlich der anzuerkennenden — „Nothwendigkeit einer *radical aufräumenden Kritik*" — unter der einzigen Bedingung: daß letztere mit dem „radi-

ralen Aufräumen" bei sich selbst den Anfang mache — vollkommen einverstanden. Wahrlich, wer den Fortschritt, den wirklichen Fortschritt ernstlich will und redlich erstrebt, dem bietet sich gerade hier ein weites Feld der Wirksamkeit dar; möge diese nun positiv, — durch directe Erzielung wirklicher Reformen und Verbesserungen, — oder auch blos auf negative Weise, — durch bloße Beseitigung alter, eingewurzelter Uebelstände in der Kritik, — sich zu bethätigen im Stande sein.

In die letzte Kategorie zählen wir u. a. jenen, Alles über einen Kamm scheerenden, gedankenlosen und handwerksmäßigen Recensionsschlendrian, dem man vielleicht mit größerem Fug, als womit man von einer „Schablonenmusik" zu sprechen sich herausgenommen hat, den Namen „Schablonenkritik" beilegen dürfte; — ferner: die, unserer musikalischen Kritik im Allgemeinen immer noch mehr oder weniger anklebende, eben nicht von Mündigkeit und Selbstständigkeit zeugende Schwäche: — sich vom Autoritäts-Nimbus allzu sehr blenden und dahin bestimmen zu lassen, selbst entschiedenes Mittelgut — dafern es nur unter der Flagge eines berühmten Namens einläuft, nicht nur ruhig passiren zu lassen, sondern selbst mit überschwenglicher Emphase der Welt als etwas ganz Besonderes, Ausgezeichnetes vorzuführen, — dagegen selbst über das Vortrefflichste, das Bedeutendste, trage es zufällig nur einen weniger bekannten oder noch nicht allgemein anerkannten Namen an der Spitze, achtlos und oberflächlich hinwegzugehen. — J. Paul sagt einmal (s. Vorschule der Aesthetik): „ein guter Kritiker müsse eben so gut auch in Ramler den Dichter herauszufinden, als ihn zuweilen in Klopstock zu vermissen wissen". Die Anwendung auf den hier vorliegenden Fall liegt ziemlich nahe.

Zur ersten Kategorie dagegen: zu wirklichen Reformen und Verbesserungen in der Kritik — würden wir daher zunächst: die alsbaldige, richtige Erkenntniß und Würdigung des — sei's in irgend welchem Fache der Kunst geleisteten — wirklich Guten — trage dieses einen Namen an der Spitze, welchen es immer wolle —, ferner etwa den Fall: wenn man endlich zur Einsicht darüber gelangte, welch' wesentliches Moment bei aller musikalischen Beurtheilung vor allem die individuellen und Charakter-Bezüge und -Besonderheiten des betreffenden Componisten ausmachen — u. dgl. m. — rechnen. Doch dies sind zur Zeit noch utopistische pia desideria, die noch lange vergeblich ihrer Verwirklichung entgegensehen dürften!

Wie wir nun — aus den ausführlich von uns erörterten Gründen — die, der Wissenschaft und Kritik — gegenüber der Kunst eingeräumte, hohe Bedeutung, wie ihren vorgeblichen entscheidenden Einfluß auf das künstlerische Schaffen geradezu in Abrede zu stellen uns veranlaßt fanden, so müssen wir folgerichtig auch gegen die daraus hergeleitete „Aufgabe" und „Befugniß" der Kritik: — „fortan lebendig in den Gang der Ereignisse einzugreifen und eine selbstständige Stellung — der Kunst gegenüber — einzunehmen" — als gegen eine gänzliche Verkennung des, in der Natur der Sache schon begründeten — der Kritik — der Kunst gegenüber — gebührenden — untergeordneten Standpunktes und daraus entspringende, maaßlose Ueberhebung auf das Nachdrücklichste uns verwahren, indem wir zu diesem Zweck uns auf folgenden Ausspruch einer gewiß allgemein willig anerkannten Autorität (Jean Paul's) berufen: — „Vom Genie zieht sich der Theorienmann die Regel ab, um sie ihm wieder zu geben; der Ausschreier des Gesetzes hält sich für den Gesetzgeber; aber das Genie wird stets besser richten, als gerichtet werden; denn um Andere in den Adelstand zu erheben, muß man selbst darin sein."

Am Schlusse angelangt, können wir nicht umhin, nochmals ausdrücklich hervorzuheben, daß wir keinesweges eine allgemeine Opposition gegen das gesammte — von Hrn. B. — aufgestellte Programm zu erheben beabsichtigen, wie es manchem flüchtigen Leser des Vorhergegangenen vielleicht scheinen dürfte, sondern daß unser Widerspruch nur einzelnen, darin niedergelegten Ansichten gilt, während wir in der Hauptsache, was den Fortschritt im Allgemeinen betrifft, weit entfernt sind, uns zu anderen — als den von Hrn. B. ausgesprochenen — Principien bekennen zu wollen. Vielmehr ist nach unserer Ueberzeugung der Fortschritt etwas, nicht nur in der menschlichen Natur, sondern in der Natur überhaupt so tief Begründetes, so sehr sich von selbst Verstehendes und Berechtigtes, daß es wahrlich nicht von einer besonderen Anwaltschaft zu seiner Legitimation oder Vertheidigung, und zu diesem Behufe erst langer, weit hergeholter Beweisgründe bedarf, vielmehr all der zu diesem Zweck verschwendete, oratorische Pomp ziemlich überflüssig erscheint. Irgend ein mißwollender, griesgrämiger Kunst-Hypochonder könnte dadurch sich fast veranlaßt fühlen, in ächtem Bußprediger- und Jeremiadenton auszurufen: „So viel Wortgepränge und so wenig That!" — „Ehedem zog man es vor, den Fortschritt ohne Weiteres lieber gleich zu machen, ohne ihn erst

lange zu predigen, während man heut zu Tage ihn nur predigt, ohne ihn zu machen!" — Doch wir, wir sehen durch keine so schwarz gefärbte Brille, um solche düstere, wahrhaft kunst-kirchhöfliche Ansichten zu hegen; wir wollten uns blos gegen einzelne Excentricitäten und Uebertreibungen, zu welchen sich selbst die besten, und gerade die besten, für die hohe und heilige Sache der Kunst wahrhaft erglühten Männer mitunter hinreißen lassen, verwahren, und uns dabei von dem elften Gebot: „Laß dich nicht verblüffen" — leiten und ermuthigen lassen.

Stettin, im April 1849.

Der Vorstand des hies. Tonkünstler-Zweigvereins:
C. Koßmaly, Vorsitzender.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Männerchor.

H. Dorn, Op. 64. Heft 1. Zwei Gesänge für vier Männerstimmen: Kreislauf, ged. von Prüfert; Heuler und Wühler, ged. von Sternau. Schott. 54 Kr.

Zwei allerliebste humoristische Gesänge, die wir angelegentlichst Singvereinen empfehlen. Von der ergötzlichsten Wirkung ist Nr. 2, Heuler und Wühler, worin die beiden Tenore als Heuler den Wühler-Bässen gegenüber auftreten, und dem Componisten reichliche Gelegenheit geben, sein humoristisches Talent zu entwickeln. Wir bedauern, daß das Lied ein wenig zu schwer geschrieben ist, da nur Gesangvereine von ausgezeichneten Kräften der Aufgabe, wie sie der Componist stellte, gewachsen sein dürften.

A. Schäffer, Op. 21. Nr. 4. Das deutsche Kaiserlied. Lied für 4 Männerstimmen. Schlesinger. ⅙ Thlr.

Siehe unter dem Titel: Lieder mit Pianoforte. (Nr. 47 S. 259.)

F. Kücken, Op. 36. Heft 6. Das Schneiderlein; Die Handwerksburschen. Zwei komische Männerquartetten. Schlesinger. ½ Thlr.

Empfehlenswerthe Scherze, recht wohl geeignet, bei gutem Vortrage die Lachmuskeln in Bewegung zu setzen.

Besprochen werden:

F. X. Chwatal, Trinklied; Wanderlied. (Album Nr. 16.) Heinrichshofen. 10 Sgr.

Liebau, Op. 17. Zum Geburtstag des Königs. (Album Nr. 7.) Heinrichshofen. 12½ Sgr.

H. K. Breidenstein, Op. 18. Zwei Gesänge von Uhland. Fißmer. 15 Sgr.

Für gemischten Chor.

F. Koebrich, Drei Gesänge für Sopran, Alt, Tenor, Baß, mit Pianofortebegleitung. Luckhardt. 10 Sgr.

Für kleinere Singvereine. Leidet an abgenutzten Phrasen.

Besprochen werden:

G. Rebling, Auf Flügeln des Gesanges. (Choralbum Nr. 5.) Heinrichshofen. 7½ Sgr.

H. Trieft, Abschied; Die Spröde; Die Nacht. (Choralbum Nr. 3 u. 4.) Heinrichshofen. à 7½ Sgr.

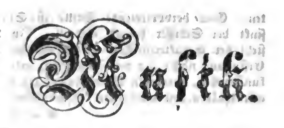
A. B. Marx, 26stes Werk. Sechs Gesänge. Fißmer. 20 Sgr.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 50.** Den 21. Juni 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Mehrstimmige Gesänge.

Chor-Album, Sammlung vierstimmiger Gesänge für Sopr., Alt, Ten. u. Baß. — **Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. der Partituren à $2\frac{1}{2}$ Sgr. Stimmen à 5 Sgr.**

Nr. 3 dieser Sammlung enthält zwei Compositionen von H. Triest, „Abschied" und „die Spröde", welche nichts Bemerkenswerthes enthalten; sie schließen sich an die große Zahl derer an, die man einmal mitsingt, wenn besonderen Verhältnissen höhere Anforderungen nachstehen müssen. Nr. 4 von demselben, „die Nacht", sucht zwar in der Melodie Besseres zu geben, erreicht aber lange noch nicht das, was der Dichter ausgesprochen. Zu dem kommt noch, daß gerade dieses Gedicht (aus den „Schilfliedern" von Lenau) so überwiegend subjectiv ist, daß es einer mehrstimmigen Behandlung widerstrebt. Lenau erheischt tieferes Eingehen; den Schwerpunkt seiner Melancholie wiederzugeben, ist nur Einzelnen gelungen; selbst Mendelssohn hat ihn nicht erreicht (s. dessen 5tes Heft der Gesänge für eine Singst. mit Pianof. Nr. 4, Op. 71). Nr. 5 „Auf Flügeln des Gesanges" von G. Rebling, trifft zwar derselbe Vorwurf hinsichtlich der Textwahl, hat aber mehr musikalischen Werth, indem es den Charakter bewahrt und das leichte, duftige Gewand nicht verletzt. — Die Forderung, daß der Inhalt des Gedichtes die musikalische Form bestimme, ist zwar in neuer und früherer Zeit oftmals ausgesprochen worden, doch scheinen die Componisten in ziemlich großer Anzahl noch nicht den Werth darauf zu legen, den sie verdient. Soll es vielleicht eine Demonstration sein, weil man gerade in neuer Zeit dagegen heftiger zu Felde zog, so wäre es sicherlich eine Demonstration gegen den guten Geschmack. Wenigstens könnte zu diesem Glauben die parallele Mißachtung einer anderen Forderung berechtigen, die sich auf Textwiederholungen bezieht. Ich komme auf diesen Punkt in nächster Zeit zu sprechen, nachdem anderweite Arbeiten eine Wiederaufnahme der Verhandlung darüber längere Zeit hindurch vereitelten.

Adolf Bernh. Marx, 26stes Werk. Sechs Gesänge für Sopr., Alt, Ten. u. Baß. — **Minden, W. Fismer u. Comp. Pr. der Partitur u. Stimm. 20 Sgr., der Stimmen allein 10 Sgr.**

Diese Gesänge athmen einen kunstreich schaffenden Geist, der sich mit Liebe der Behandlung seines Stoffes hingiebt. Sie wirken wohlthuend, obschon man die Unmittelbarheit der Empfindung in stärkerem Grade in ihnen wünschenswerth finden möchte. Das beste Stück hinsichtlich der Stärke der Empfindung dürfte wohl Nr. 2 sein, „Ich dachte dein in tiefer Nacht" von Hafis, welches in seiner gedrungenen Kürze nachhaltiger wirkt. Nr. 4. „Feierabend" von Geibel, und Nr. 6. „Abendschifffahrt" bewegen sich gleichfalls im Ausdrucke einer sanften, träumerischen Empfindung, nur weniger eindringlich; in letzterem gut gelungen ist die sanfte Bewegung, das stille Wal-

ten. Eine hervortretende Stelle ist Syst. 4. „denn sinkt der Schiffer betend nieder". In den übrigen steht der charakteristischen Auffassung die musikalische Erfindung nach; der melodische Reiz erliegt unter der kunstreichen, formellen Behandlung, die der Componist allenthalben mit natürlicher Gewandtheit handhabt.

Em. Klitzsch.

Aus Dresden.

Oper. Concerte.

In Folge der letzten Ereignisse war das Theater vier Wochen geschlossen, was außer der politischen Aufregung und der daraus entspringenden Theilnahmlosigkeit für Kunstgenüsse auch darin begründet war, daß bei dem Brande des alten Opernhauses im Zwinger die sämmtlichen werthvollen Decorationen und Costüme verbrannt sind. Diesem Umstande ist es auch zuzuschreiben, daß die Königl. Theater-Intendanz von dem ihr contractlich zustehenden Rechte Gebrauch machte, sämmtliche Sänger und Schauspieler zu entlassen, sobald politische Ereignisse den Schluß des Theaters erheischen würden. Es haben sich inzwischen mehrere Stimmen erhoben, um darzuthun, daß viele Fremde — ohne welche Dresden im Allgemeinen nicht gut bestehen kann — vorzüglich des Theaters und der zahlreichen Kunstschätze wegen sich hier aufhalten, und durch Wegfall des Ersteren veranlaßt werden könnten, sich von hier wegzuwenden. Neueren Gerüchten zufolge giebt man sich der Hoffnung hin, obige Maßregel dahin abgeändert zu sehen, daß die allerdings hier sehr ansehnlichen Gehalte der Sänger vermindert und nur entbehrliche Mitglieder entlassen werden würden, um durch diese Ersparniß die Kosten für Herstellung der Decorationen und Costüme allmälig zu decken. Dagegen gab man zu bedenken, daß die bedeutendsten Künstler die erste Gelegenheit ergreifen dürften, ihre so geschmälerten Contracte aufzulösen, wodurch das Institut zu einem Theater zweiten Ranges herabsinken und den größten Reiz verlieren würde. Es muß nun der Zukunft anheimgestellt bleiben, wie die schwierigen Verhältnisse geordnet werden können; inzwischen werden die Vorstellungen, die mit geringeren äußeren Hülfsmitteln ermöglicht werden können, ihren Fortgang haben, bis zum August, wo die Verbindlichkeiten der Direction vorläufig aufhören, und bis dahin wird hoffentlich Alles eine befriedigende Lösung finden. Hiermit ist zugleich das Gerücht widerlegt, was anderwärts verlautet haben soll, als hätten mehrere Mitglieder des Theaters sich am Kampfe gegen das Militair betheiligt, und aus diesem Grunde den Abschied erhalten. Nur Hr. KM. Wagner ist entflohen, weil er bei dem Aufstande thätig gewesen sein soll, und zwar seiner höheren Stellung als Kapellmeister eingedenk, auf dem Kreuzthurme, als Anordner des Sturmlautens und Signalisirens, wobei seine persönliche Sicherheit weniger gefährdet war als auf den Barrikaden.

Die Vorstellungen haben am 2ten Juni mit Göthe's Torquato Tasso ihren Anfang genommen und werden wohl einige Zeit auf Schauspiele beschränkt bleiben, indem wenigstens neuere Opern nicht ohne beträchtlichen Aufwand in Scene gesetzt werden können. Vor der Unterbrechung bestand das Repertoire ausschließlich aus Wiederholungen der kürzlich gehörten Opern, weshalb wir unserem letzten Berichte nichts hinzuzufügen brauchen und nur eine kurze Uebersicht der Concerte folgen lassen.

Den schon besprochenen drei Soiréen der Frau Clara Schumann und des Hrn. CM. Schubert folgten zur Freude aller Musikfreunde noch zwei nach. In der vierten hörten wir: Quintett in G-Moll von Mozart, Trio von Beethoven, Op. 70, und einige kleinere Compositionen von Chopin; in der fünften: Octett von Gade für 4 Violinen, 2 Bratschen und Celles, Quartett mit Pianoforte von Schumann, 2 pensées fugitives von St. Heller und Ernst, Ciaconne für Violine von Seb. Bach, und in beiden Gesänge von Frau Schröder-Devrient vorgetragen. Neu war zunächst das Octett, welches bei geringerem Gedankenreichthum vor dem Mendelssohn'schen den Vortheil hat, daß es nicht so dick instrumentirt ist, und somit so viel Mannichfaltigkeit bietet als die zu ähnliche Tonfarbe der Streichinstrumente zuläßt; ferner die pensées fugitives, welche sehr erfreuten, so wie die Ciaconne großes Interesse erregte. Die übrigen Musikstücke übergehen wir als bekannt, und führen nur an, daß die Ausführung (durch die früher Genannten) nichts zu wünschen übrig ließ. — Die Kapelle brachte in einem vierten Abonnementconcert im Theater die Symphonien in G-Moll von Mozart und F-Dur (Nr. 8) von Beethoven in vollendeter Ausführung unter Reissiger's Leitung; Ave verum corpus und Misericordias Domini von Mozart, und „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Beethoven bildeten die Gesangspartie des Concertes, welches leider das letzte war. — Am Palmsonntage fand das gewöhnliche geistliche Concert zum Besten des Wittwenpensionsfonds Statt, welches nichts Neues brachte, und weshalb wir uns einer besonderen Besprechung überhoben. Es bestand aus Beethoven's Ouvertüre in C, Op. 124, Davide penitente von Mozart und der neunten Symphonie von Beethoven. Die Soli sangen die Frl. Schwarzbach und Schmidt, Frau

Kriete, die HH. Weixlstorfer und Lindemann. Die Ausführung war im Ganzen gut bis auf das Scherzo und den Anfang des Finale der Symphonie, bei denen Hr. KM. Wagner das Tempo bis zur Undeutlichkeit übertrieb, und dadurch eine gewisse Unbehaglichkeit erzeugte. — Die einzige größere Aufführung war noch die der Ode-Symphonie „Christoph Columbus" von Felicien David durch den Dresdner Orpheus. Das Werk entbehrt höheren Kunstwerthes, Einzelheiten sind indeß nicht ohne Verdienst, z. B. Lied eines Schiffsjungen, die tropische Nacht und das Trinkgelage. Die Aufführung von Frl. Schwarzbach unterstützt war zu loben.

Als einzelne Concerte führen wir in chronologischer Folge an: Soirée des Hrn. Kammermusikus Schlitterlau, welcher als Hornist schon vortheilhaft bekannt ist; am Meisten sprachen Hornquartetts an. Das nächstfolgende gab der dreizehnjährige Violinspieler Wieniawsky, welcher außerordentliche Fertigkeit besitzt, während dem Tone mehr Kraft zu wünschen blieb. Den meisten Beifall erhielt der Vortrag eines Concertes von Viotti. Etwas hier Ungewöhnliches war eine Matinée, veranstaltet durch Frl. Rosa Kastner aus Wien, welche nebst Frl. M. Wieck ein Concert von Bach für zwei Pianoforte, kleine Compositionen von Chopin, Kittl und Mendelssohn vortrug, und sich als sehr gebildete Clavierspielerin bewährte. Frau Schröder-Devrient unterstützte sämmtliche Concerte mit bekannter Bereitwilligkeit, so wie auch Hr. CM. Schubert nebst Gattin, und die HH. Weixlstorfer, Mitterwurzer und KM. Kummer.

Großes Interesse erregte ein Concert unseres Lipinski, der für uns als Solospieler schon verloren schien, da selbst die üblichen Quartettabende uns seit vorigem Winter hartnäckig vorenthalten wurden. Er spielte mit bekannter Vollendung einen Concertsatz in A, Variationen über Motive aus „Cenerentola" von Rossini, und Phantasie über Themata aus einer polnischen Oper „die Krakauer" von Steffani, sämmtlich eigener Composition. Der Beifall war besonders nach den beiden letzten Nummern stürmisch. Frl. Schwarzbach und Hr. Weixlstorfer wirkten mit, desgl. die Kapelle, von welcher letzteren wir gelegentlich eine andere Ouvertüre zu hören wünschten als die beiden stereotypen zu Oberon und Figaro's Hochzeit. — Das letzte war das Concert des Hrn. Mayer, schon seit drei Monaten immer verschoben. Die dadurch gesteigerte Erwartung wurde in sofern getäuscht, als es durchgängig aus bekannten Musikstücken mit derselben Unterstützung wie die früheren bestand; wir erwähnen daher nur des Hrn. Sieber, welcher mit nicht ganz ausreichender Stimme doch im Saale weit mehr befriedigte als im Theater.

Schließlich gedenken wir einer Aufführung in der Dreißig'schen Singakademie, bestehend aus einzelnen Gesängen von verschiedenen Meistern, welche durch Mitwirkung der HH. Weixlstorfer und Risse (als Mitglieder aufgenommen) gegen frühere Aufführungen sehr vortheilhaft hervortrat, indem dadurch die Soli der Vollkommenheit der Chöre näher gebracht wurden. Auch hatten wir Gelegenheit, einer größeren Aufführung von Seiten des Gesangvereins Cäcilia beizuwohnen, welcher dieselben Zwecke verfolgt wie die Singakademie, und deren Bestrebungen unter hingebender Leitung ihres Directors Hrn. Kade die rühmlichste Anerkennung verdienen.

F. W. M.

Kleine Zeitung.

Aus Kujawien. Meinem Versprechen, Ihnen von Zeit zu Zeit über musikalische Zustände im Großherzogthum Posen zu berichten, muß ich wieder einmal nachkommen. Doch kann ich Ihnen nur einen Ueberblick im Allgemeinen geben, da Einzelnheiten noch gar zu wenig Interessantes bieten. Gleichwohl fehlt es selbst in dieser, der Musik so ungünstigen Zeit nicht an Aufmunterung, zu welcher der in Posen gebildete philharmonische Verein, so wie die jetzt häufigeren sogenannten Liebhaber-Concerte — meist zu milden Zwecken eingerichtet — nicht wenig beitragen. Solche Concerte finden schon in kleineren Provinzialstädten Nachahmung, und auch hier zeigt sich ein immer regeres Streben nach Verständniß classischer Musik, welche über kurz oder lang die leider schon sehr überhand genommene (moderne) Salonmusik verdrängen wird. So wurde unlängst in einem Concerte in Kosten unter anderem die C-Moll Symphonie von Beethoven (für zwei Pianofortes eingerichtet), wie auch mehrere Compositionen von Mendelssohn-Bartholdy vorgetragen. Ein Musikfest ist trotz vielfacher Bestrebungen seit dem zu Rawicz (lies Rawitsch, nicht wie Bd. 29 S. 259 steht, Rawir) im Jahre 1846 abgehaltenen noch nicht zu Stande gekommen, und wird auch in diesem Jahre nicht stattfinden. — Das Wichtigste, was ich noch zu berichten hätte, ist das mehrwöchentliche Verweilen unseres Landsmannes Kontski in unserer Mitte, der durch sein Spiel den ihm vorausgegangenen bedeutenden Ruf bewährt und allgemeine Bewunderung erregt hat. In eine nähere Beurtheilung seines Spieles will ich hier nicht eingehen, da ich außer Stande wäre, eine bessere zu liefern, als in dies. Bl. (Bd. 29, Nr. 11 u. 15) schon geschehen ist, und ich aus vollster Ueberzeugung ganz dem Urtheile des Hrn. Riccius beitrete. Außer den Ihnen schon bekannten und besprochenen musikalischen Bildern, wie die Kaskade, Carneval von Venedig, Traum des Burgfräuleins, Makkabäer u. s. w., hat Paganini's Gebet des Moses, das wir in sei-

nem dritten Concerte zum ersten Mal hörten, einen besonderen Eindruck gemacht. Es ist schwer, sich etwas tief Ergreifenderes zu denken, als diese Composition Paganini's, ausgeführt mit der Begeisterung, Kraft und unvergleichlichen Technik eines Kontski. Auch durch den genialen Vortrag von polnischen Nationalmelodien, Mazurkas, und besonders der Ukrainer Trauerlieder hat sich der gefeierte Künstler ein bleibendes Denkmal im Herzen seiner Landsleute gesetzt. Außer in Posen, wo Kontski vor seiner Abreise noch zwei Concerte zu milden Zwecken gab, hatten wir das Glück, ihm im Erzbischöflichen Palaste in Gnesen, wie auch in dem vom Grafen Mycielski neu angelegten Bade Dembno a. d. Warthe zu zu hören — überall wurden ihm die rauschendsten Beifallsbezeugungen zu Theil, und der Wunsch allgemein, ihn bald wieder in unserer Mitte zu sehen. K.

Leipziger Tonkünstler-Verein. Versammlung am 4ten Juni. Vorsitzender: Fr. Brendel. Um die Ankunft mehrerer Mitglieder abzuwarten, wurde zuerst zur Eröffnung der eingegangenen Stimmzettel geschritten, und es erfolgte die Aufnahme von zwei neuen Mitgliedern. Der Vorsitzende zeigte nun zunächst den Beitritt des Hrn. Musikdir. Hartmann in Meißen und Hrn. Musikdir. Tschirch in Liegnitz zum Verein an, worauf er zu dem das letzte Mal abgebrochenen Vortrag der Berliner Protokolle überging. Die zweite, letzte Hälfte der erwähnten Protokolle, vom Januar bis März d. J. reichend, bot wieder manches Interessante, was auch bei uns in Anwendung kommen kann. Es soll nun dem Berliner Verein für die Mittheilung der Protokolle gedankt, und ihm unsere aus der Besprechung hervorgegangene Ansicht mitgetheilt werden. Der Meinungsaustausch über dies Alles füllte den Abend, und wurde Mehreres zu späterer Benutzung zu Protokoll genommen. H. Schellenberg, Schriftführer.

Leipzig. Das hiesige Tageblatt lenkte vor einigen Wochen unsere Aufmerksamkeit auf Zwistigkeiten, die zwischen dem Stadtmusikchor hierselbst einerseits und dem seit ungefähr einem Jahre als „Director" bei demselben fungirenden A. M. Canthal andererseits stattfanden. Wie wir vernommen, so haben u. A. die von Letzterem aufgestellten Concertprogramme dazu Veranlassung gegeben; das Chor mißbilligte die unkünstlerischen Elemente, welche in selbigen vertreten waren. Die Zwistigkeiten sind nicht auf gütliche Weise geschlichtet worden, sondern haben zu völliger Auflösung des zwischen beiden Theilen bestandenen Verhältnisses geführt. Es freut uns, daß dies so gekommen. In Berücksichtigung der Compositionen Canthal's vermochten wir gleich anfangs kein Vertrauen zu der Wirksamkeit desselben zu hegen, und konnten auch später, als wir diese näher in's Auge faßten, ein solches nicht gewinnen. Es schien uns die solide Richtung gefährdet, welche das Stadtmusikchor befolgte. Um so größere Anerkennung verdient daher, daß das Chor die schädlichen Einflüsse mit Entschiedenheit bekämpft hat. Möge es muthig stets auf solcher Bahn fortschreiten! A. D.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Fr. **Marra-Vollmer** gastirt bei überfülltem Hause in Reval.

Frl. **Kathinka Strauß** gastirt in Stuttgart mit großem Beifall. Sie trat als Agathe, Pamina, Emmeline und Leonore bis jetzt auf.

Frl. **Zschiesche**, die Tochter des Berliner Sängers, ist in Hannover mit Beifall aufgetreten.

In **Dresden** wurde ein Concert für die verwundeten Soldaten gegeben, und brachte 700 Thaler ein.

Frl. **Marie Halbreiter** ist in München engagirt. Sie kommt an die Stelle des Frl. Hetzenecker, welche die Bühne verläßt.

Druckfehler. Bei der in Nr. 33 des 30sten Bandes dies. Zeitschr. enthaltenen Beurtheilung meiner Sonate für die Orgel (Op. 11) hat sich in dem unter c abgedruckten Contrasubject ein Druckfehler eingeschlichen: es muß nämlich die erste Note des 2ten Tacts, entsprechend dem in kleinen Noten angedeuteten Haupt-Subjecte, h, nicht b heißen. Bei der Stellung, welche die Recension der Sonate gegenüber einnimmt, scheint mir diese Berichtigung nothwendig. Ritter.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.


Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.
Verleger: Robert Friese in Leipzig.
Dreißigster Band. **№ 51.** Den 25. Juni 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die durch C. Koßmaly angeregten Streitfragen.

Erster Artikel.

Von F. Brendel.

Der geneigte Leser ist schon durch die von Hrn. Kapellmeister Koßmaly im Eingange seiner Erörterung gegebene Nachweisung, so wie die dort citirten Stellen über das, was zu dem gegenwärtigen Meinungsaustausch Veranlassung giebt, in Kenntniß gesetzt. Um jedoch über den äußeren Hergang keine Unklarheit zu lassen, weil eine deutliche Orientirung darüber die Auffassung wesentlich erleichtert, vervollständige ich das dort Gesagte noch durch Nachstehendes.

Als der Leipziger Tonkünstler-Verein sein Programm entworfen hatte, wurde dasselbe abschriftlich dem zuerst errichteten Zweigverein zu Stettin zur Begutachtung überschickt. Es war natürlich die Absicht, nichts darin aufzunehmen, was bei den Zweigvereinen Widerspruch finden konnte, und so erbaten wir uns die Ansicht des Stettiner Vereins. In diesem noch nicht gedruckten Programm befand sich die von Hrn. K. gleich im Eingange seines Artikels citirte Stelle: Schon vor Jahren habe ich ausgesprochen u.s.f., welcher sodann von Stettin aus die am angef. Orte gleich darauf folgende Stelle: Nach unserer Ansicht wird das Eigentliche und Hauptsächliche u.s.f., entgegengesetzt wurde. Der erste Programm-Entwurf gab einen kurzen Auszug meines Artikels: der Fortschritt, Bd. 29 Nr. 37, und diesem war der betreffende Satz entnommen. Unser Programm wurde hierauf gedruckt (Bd. 29 Nr. 47), auch den Zweigvereinen in einem besonderen Abzug übersendet, die angefochtene Stelle aber hier weggelassen, so wie dasselbe überhaupt noch eine etwas veränderte Fassung erhielt. Bei der großen Kürze, welche das Programm nothwendig machte, konnte eine ausführlichere Begründung der streitigen Ansicht nicht stattfinden. Da dieselbe aber in ihrer ursprünglichen Fassung Widerspruch erfahren hatte, so zog ich es vor, sie, als unter solchen Umständen nicht in ein Programm passend, zu streichen, blos zu Anfange desselben auf den Artikel: der Fortschritt, verweisend. — In dem Bericht nun, welchen ich im hiesigen Tonkünstler-Verein über die Eingänge aus Stettin machte, gedachte ich auch des bestrittenen Satzes, und begründete meine Ansicht mündlich ausführlicher. Das Referat über diese Sitzung (Bd. 30 Nr. 12, Kl. Zeitg.) gab im Auszuge die Hauptsätze dieser mündlichen Erläuterung wieder. Die etwas ausführliche Mittheilung im Druck sowohl, wie die mündliche, geschahen des Interesses der Sache wegen, nicht um einen Satz des Programms zu stützen, da derselbe, wie bemerkt, gestrichen, und nur in dem im Programm citirten Fortschrittsartikel enthalten war. Das in Nr. 12 gegebene Referat dient jetzt Hrn. K. für seine in der vor. Nr. mitgetheilte Erörterung als Grundlage, so wie weiterhin der erwähnte Fortschrittsartikel. Dies ist die Lage der Sache. Beiläufig sei bemerkt, daß sonach Hrn. K.'s Polemik von einem Satze ausgeht welcher, nur im ersten Entwurf befindlich, im gedruck-

ten Programm gestrichen ist, und demnach nur noch mittelbar hierher gehört. Der Vorwurf also, welchen Hr. K. sogleich im Eingange ausspricht, wie zum ersten Erforderniß eines Programms gehört haben dürfte, die leitenden Principien und Tendenzen des Vereins in allgemeinen, großen, jedes Mißverständniß ausschließenden Zügen darzulegen, erweist sich darum als ein völlig zweckloser; er ist ein Streich, welcher einem Leichnam versetzt wird. Der Leipziger Verein hatte ja dem Wunsche des Hrn. K. Genüge geleistet, und den Satz gestrichen. Zugleich muß ich denselben darauf aufmerksam machen, daß es unpassend ist, als Gegner sich hinzustellen, wo man um Rath gefragt wird. Mein Referat in Nr. 12 war außerdem so ruhig erörternd, so ganz objectiv gehalten, daß die Leidenschaftlichkeit des Hrn. K. seltsam contrastirt. Doch das ist eine Kleinigkeit. —

In meinem Referat (Bd. 30 Nr. 12) hatte ich nun den angefochtenen Satz ausführlicher zu begründen versucht. Ich bemerkte, wie die schöpferische Kraft so sehr das Wesentliche sei, daß aus diesem Grunde derselben gar nicht erst besonders gedacht worden wäre; es handle sich nicht darum, sie durch Wissenschaft und Kritik zu ersetzen, sondern allein sie dadurch zu steigern. Hr. K. bezweifelt zunächst, daß diese nachträgliche Modification aus meinen ursprünglichen Worten herauszulesen gewesen sei, kann aber auch in der nunmehrigen Fassung nicht damit übereinstimmen. Ob meine wahre Meinung aus den früheren Worten herauszulesen war, oder nicht, ist nach der später gegebenen Erläuterung Nebensache. Ich behaupte es. Es ist dort keineswegs gesagt, daß Wissenschaft und Kritik in der Neuzeit auf den Thron gesetzt, zur Alleinherrschaft emporgehoben werden müßten; es ist von einer Verschwisterung mit der tonkünstlerischen Thätigkeit, zu der doch wesentlich die erfindende, schöpferische gehört, gesprochen worden, von zwei einander gegenüberstehenden, gleichberechtigten Seiten demnach. Hr. K. begeht hier, so wie in seiner ganzen Erörterung, den Fehler, daß er Alles aus den wenigen Zeilen des Referats (Bd. 30, 12) herauszulesen sucht, während er frühere, ausführlichere Darlegungen derselben Ansichten unberücksichtigt läßt. Man vergl. den Artikel: R. Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn, Bd. XXII, Nr. 36, Schluß, wo Verwandtes gesagt ist. Es mag dies ein Beweis sein, daß mich nicht erst der Einwand des Hrn. K. auf die nachträgliche Modification geführt hat.

Nun zur Sache. Ich glaube am besten zu thun, wenn ich meinem geehrten Gegner in seinen Sätzen Schritt vor Schritt folge. Obschon sich dieselben im Großen und Ganzen auf einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt beziehen, so sind sie doch unter sich so verschiedenartig, daß sie getrennt von einander besprochen werden müssen. Sie sind zugleich so wichtig und interessant, daß ich eine größere Ausführlichkeit nicht scheue; ich weiß es meinem Gegner Dank, daß er mir Veranlassung gegeben hat, mich weitläufiger auszusprechen, um so Unklarheiten, die möglicher Weise vorhanden sein können, mehr und mehr zu beseitigen.

Mein Gegner stimmt auch, wie ich vorhin bemerkte, mit der „nachträglichen Modification" nicht überein. Er ist der Ansicht, die Versenkung in die abstracte Wissenschaft schade der Production, und sucht dies durch mannichfache Citate zu erhärten. Ich bin, was diesen Satz betrifft, vollkommen mit ihm einverstanden, er hat mir ganz aus der Seele gesprochen, ich bedauere die Zeit, welche nur gelehrte Musiker, Theoretiker, Aesthetiker auf die Composition verwenden, sobald sie damit etwas Anderes als eigene Gewandtheit zu erlangen beabsichtigen. Die Geschichte zeigt uns, wie sie, mit seltenen Ausnahmen, darin unglücklich gewesen sind, und wie dieselben Männer, welche groß in ihrer theoretischen Sphäre waren, in der Praxis sehr unbedeutend genannt werden müssen. Es sind darum lediglich Mißverständnisse, welche ich zu erörtern habe; wäre das von meinem Gegner mir untergelegte der Sinn meiner Worte, so hätte er vollkommen Recht; meine wahre Ansicht ist aber eine weit verschiedene, nicht so von der Oberfläche zu schöpfende.

Bevor ich jedoch auf diesen wichtigsten Punkt näher eingehe, möge mir der geneigte Leser auf einem Excurs folgen, zu welchem mich die Citate, mit welchen Hr. K. seinen Satz zu stützen sucht, veranlassen. Ich muß ihm zunächst beweisen, daß diese Citate, unbeschadet der Richtigkeit seines Gedankens, nichts beweisen. — Es begegnet uns hier zuerst der zum Ueberdruß citirte Mephistophelische Satz, den Hr. K. für so wichtig hält, daß er ihn sogar als Motto seinem ganzen Artikel vorangestellt hat. Mephistopheles muß wirklich seine Freude daran haben, wenn er sieht, wie so gar Viele durch seine Worte irre geführt werden, und wie das, was für den Schüler zunächst bestimmt war, in weiten Kreisen eine ähnliche Wirkung hat. Hr. K. entschuldige sich nicht, daß er die betreffenden Zeilen selbst vieldeutig nennt; hatte er ein richtiges Bewußtsein über den Sinn derselben, so durfte er sie gar nicht gebrauchen. — Bekannt ist, daß Göthe, so wie überall, so auch in der Schülerscene eigene Anschauungen und Erfahrungen niedergelegt hat. Es wollte mit seinen wissenschaftlichen Studien in Leipzig nicht recht fort. Dem jugendlichen, poetischen Gemüth konnte die starre Wissenschaft seiner Zeit nicht munden. Er zog es vor, statt Logik zu hören, auf

dem Leipziger Thomaskirchhof frischgebackene Pfannkuchen zu verspeisen. Der Jüngling, der später eine neue Welt des Geistes erschließen sollte, hatte sein gutes Recht, wenn er sich abgestoßen fühlte; aber die, immerhin trockene, Wissenschaft seiner Zeit hatte auch ihr gutes Recht, was nur der noch unreife Göthe nicht zu fassen verstand. So mußte er neben genialen Blicken, welche ihm wurden, auch zu schiefen Ansichten geführt werden. In diesem Schülergespräch benutzte Göthe später die Eindrücke, die ihm geworden, nun schon zur Einsicht darüber gekommen, daß der Widerwille auch zum Theil in seiner Unreife lag. Er befreite sich, wie er es immer that, indem er diese halbwahren, wie bemerkt, zum Theil genialen, zum Theil unreifen, dilettantischen Ansichten Mephistopheles in den Mund legte. In denselben Göthe's, des gereiften Mannes, eigene Ueberzeugung zu finden, ist das ärgste Mißverständniß. — Näher nun den objectiven Gedankeninhalt der Scene betrachtet, so sucht Mephistopheles im Eingange derselben die Wissenschaft in den Augen des Schülers herabzusetzen. Sein Plan ist, das edlere Streben, was dieser mitbringt, zu verderben, die guten Vorsätze, welche er gefaßt hat, wankend zu machen, ihn abzuziehen von dem Höheren und seine Straße zu führen. Er kennt den Werth der Wissenschaft, „des Menschen allerhöchste Kraft", — Göthe spricht darin zugleich sein eigenes höheres Bewußtsein aus, — läßt sich aber von dieser Ueberzeugung in seinem wohlverstandenen Interesse nichts merken. Er sieht (in Gegenwart des Schülers) nur das, was zu wünschen übrig bleibt, wobei es ein besonderes Interesse gewährt, daß er geistreich und schlagend allerdings zum Theil wirkliche Mängel aufdeckt. Statt aber diese dem augenblicklichen Standpunkt der Wissenschaft zuzuschreiben, und zu der Ueberwindung derselben anzuspornen, verschweigt er das Positive, das Große der Wissenschaft, welches sie trotz dieser Mängel besitzt, und läßt den Schüler glauben, das sei Alles, das sei der wahre Kern der Wissenschaft. Bosheit liegt zugleich darin, einem Anfänger von den Mängeln vorzuschwatzen, und ihm so die Ueberzeugung beizubringen, er sei, bevor er noch angefangen hat, schon über die Sache hinaus, — ein Irrthum vieler jungen Leute, beiläufig bemerkt. Mephistopheles ist des trockenen, docirenden Tones endlich müde, und es kommt ihm die Laune, als eigentlicher Teufel hervorzutreten, — nach der alten dogmatischen Ansicht, die auch im Faust noch nicht ganz überwunden ist, — als Herr der Sinnlichkeit. Die Ausübung der medicinischen Praxis zeigt er dem Schüler unter den frivolsten Gesichtspunkten, als Mittel den Weibern nahe zu kommen, die Weiber zu verführen. Brummte vorher dem Schüler der Kopf, so wird ihm nun wohl, da er in die sinnliche Welt eingeführt werden soll. Es ist gelungen, die Verleugnung des Geistes hat gesiegt, und mit Wollust blitzenden Augen, hohnlachend über seinen Triumph, im Tone gemeiner Zweideutigkeit spricht er jene berühmten, von Hrn. K. citirten, Worte, welche den Geist höhnend Sinnenlust als das wahre Wesen der Welt und das beste Theil des Menschen aussprechen. Mephistopheles hätte, um seinem Werk die Krone aufzusetzen, allein noch nöthig, den Schüler in ein Bordell zu führen. — Ich überlasse es jetzt Hrn. K., ob er diesen Standpunkt sich zu eigen machen, ob er auf ihn sich stellen, ob er von ihm aus gegen die Wissenschaft polemisiren und seine Behauptung stützen will. — — Nicht besser steht es mit dem Citat aus Schiller, obschon ich mich hier ganz kurz fassen kann. Die Zeilen sind dem Gedicht „Kassandra" entnommen, das Wissen ist hier das Wissen der Zukunft, der Irrthum die menschliche Beschränktheit, der dieselbe verschlossen ist. Welche Anwendung diese Sätze auf das künstlerische Schaffen und den Einfluß der Kritik auf dasselbe haben können, überlasse ich Hrn. K. zu entdecken! — — In dem letzten Citat endlich spricht Göthe seine Abneigung gegen alles müßige Theoretisiren, alles unfruchtbare kritische Zergliedern aus; er bezeichnet dasselbe als ein Zeichen augenblicklich eingetretener Geistesebbe und Inproductivität. Es läßt sich der Anwendung, welche Hr. K. diesen Worten giebt, sogleich gegenüberstellen, daß eben nicht alle theoretischen Bestrebungen müßig und unfruchtbar sind, daß der Dichter selbst Einschränkungen macht, und schwerlich so viel Zeit verschwendet haben würde, eine ganze Reihe von Bänden in seinen Werken mit theoretischen Abhandlungen auszufüllen, wenn er alle Forschungen über Kunst in Bausch und Bogen hätte verdammen wollen. Bewiesen müßte daher vor allen Dingen werden, ob Studien, wie ich sie verlange, von Göthe zu den müßigen und unfruchtbaren würden gezählt werden. — Ich gebrauche indeß nicht einmal diese Erklärung. Wir wissen, wie Göthe eine überwiegend auf das künstlerische Schaffen gerichtete Natur, wie ihm eigentliche Speculation mit wenig Ausnahmen in der That verhaßt war. Es folgt hieraus nur, was er selbst sagt:

> Eines schickt sich nicht für Alle;
> Sehe Jeder, wo er bleibe,
> Sehe Jeder, wie er's treibe, u. s. f.

es folgt hieraus, daß das, was ihn selbst unmittelbar wenig förderte, für einen Anderen, für Schiller z. B., von der außerordentlichsten Bedeutung sein konnte. Mir ist nie eingefallen zu verlangen, „daß allen Bäumen eine Rinde wachse", und so bin ich vollkommen

überzeugt, daß es Naturen giebt, die Großes leisten können, auch wenn sie keine unserer Forderungen erfüllt haben. Anderseits aber werden uns auch, und ich glaube häufiger, solche begegnen, die nicht zu dem ihnen von der Natur gesteckten Ziele, nicht zur Vollendung, gelangen, wenn sie vernachlässigen, was wir wohlmeinend rathen. — Endlich, und dies ist von besonderer Wichtigkeit: Göthe sagt: Müßiges Theoretisiren sei ein Zeichen augenblicklicher Geistesebbe; er verdammt nicht einmal dieses müßige Theoretisiren, er spricht nur eine Wahrnehmung aus. Wie nun, wenn unsere Zeit eine solche augenblicklicher Inproductivität wäre, eine Zeit, in welcher reichbegabte Künstler nicht in so großer Anzahl, wie früher, wirken? Dann hätte ja unser Theoretisiren, auch wenn es im Göthe'schen Sinne ein müßiges wäre, auch nach ihm sein Recht, und wir wären frei gesprochen, da wir unmöglich für die geringere Zahl der Genies verantwortlich gemacht werden können.

Es war in diesem Excurs mein Zweck, die Citate, durch welche Hr. K. seinen Satz zu stützen sucht, zu beseitigen, unbeschadet der Richtigkeit dieses Satzes an sich selbst, mit dem ich übereinstimme. — Jetzt kommt es darauf an, den wahren Inhalt meiner Ansicht darzulegen. Die Worte meines Referats (Nr. 12) sind folgende: „Wir behaupten allein, daß die schöpferische Kraft nicht mehr das Einzige sein kann, daß Wissenschaft und Kritik sich mit der künstlerischen Thätigkeit verschwistern müssen, und erwarten, daß in solchem Falle die Werke des Künstlers um so reineren Geschmack zeigen, um so geläuterter sein werden, je höher seine kritische Einsicht steht", und früher, in dem Artikel: der Fortschritt (Bd. 29, S. 215 Sp. 1) hatte ich gesagt: „Vor allen Dingen gilt es, wissenschaftlich und kritisch über die Gesammtaufgaben zur Einsicht zu kommen, bevor an das musikalische Schaffen gegangen werden kann". Ich hatte an der zuletzt angeführten Stelle schon eine genauere Exposition gegeben, so daß es in der That räthselhaft erscheinen muß, das dort „so deutlich wie möglich" Ausgesprochene noch mißverstanden zu sehen. Nirgends habe ich von der „abstracten" Wissenschaft, ich habe nur von Wissenschaft und Kritik im Allgemeinen gesprochen. Hr. K. setzt diese, meinen Gedanken gänzlich verdrehende Bestimmung hinzu, und geräth nun, durch seine eigene Fiction auf falsche Fährte. Nicht Logik und Metaphysik, nicht Mathematik meine ich, ich meine die Wissenschaft, welche dem Künstler am nächsten steht, ich meine die höhere Kritik auf dem Gebiete der Poesie und Musik, die zur Aesthetik hinüberleitet, und als Theil derselben eine praktische Ausführung jener Lehrsätze giebt, ich meine die Aesthetik, die Geschichte der Kunst, ich meine eine sich daran schließende höhere, durch die Welt und das Leben gewonnene Bildung. Solche Hülfsmittel werden den Künstler in den Stand setzen, selbst bei geringerem Talent Werke zu liefern, welche durch ihre Tüchtigkeit uns erfreuen, während eine größere, aber gedankenlos oder widersinnig verwendete, dadurch jeder höheren Bildung in's Gesicht schlagende Naturkraft nur Mißbehagen erweckt. Nicht den Unsinn, daß Jemand seiner Größe einen Zoll zusetzen, d. h. über das ihm von der Natur gesteckte Maaß seiner Kraft hinausgehen könne, ist mir in den Sinn gekommen zu behaupten, ich sage nur, daß durch allseitige Ausbildung, durch auch nach wissenschaftlicher Seite hingelenkte Studien mehr geleistet werden kann, als was die ursprüngliche, vielleicht nicht hervorstechende Anlage scheinbar zuläßt. Nicht von Musikern spreche ich, welche zweifelhaft sind, ob künstlerische Production oder kritische Thätigkeit den Mittelpunkt ihres Wesens bildet, nicht von solchen, welche mit „Theorie und Kritik über und über gesättigt, Bedeutendes und Neues nicht zu Tage gefördert haben", weil ihnen die, von mir nicht übersehene, eine Hauptseite aller Kunst, die schöpferische Phantasie, abgeht. Ich will allein, daß insbesondere die Componisten, welche nicht so überreich, wie die Heroen unserer Kunst begabt sind, durch die Reife der Bildung entschädigen, ich warne sie vor der Täuschung, daß man bei ihnen Fehler — von den Meistern zum Theil in Folge einer sich noch in der Kindheit befindenden Aesthetik begangen — nachsehen werde, Fehler, welche wir dort, bei der Größe des Gegebenen kaum bemerken, während sie sogleich schwer in's Gewicht fallen, wenn sie nicht durch den anderweiten Reichthum des Geleisteten verdeckt werden. Ich verlange, daß der Künstler der Gegenwart nicht mehr auf gut Glück drauflos componire, sondern Erwägungen vorausgehen lasse, ob das, was er unternimmt, und in der Weise, wie er es unternimmt, ihn wirklich einen Erfolg hoffen lassen kann. Daß das nicht erst geschehen darf, wenn schon an die Composition eines Werkes gegangen werden soll, sondern ruhigerer Stunden des Studiums und der Lectüre anheimfällt, versteht sich so sehr von selbst, daß es mir unbegreiflich erscheint, wie auch das von meinem Gegner falsch gedeutet werden konnte. Gerade die besseren Künstler folgen, unbekümmert um alles Aeußere, nur dem Drange ihres Inneren. Diese mache ich aufmerksam, daß solcher Idealismus in vielen Fällen gefährlich genannt werden muß, indem die Zeit eine andere geworden, und eine Orientirung über die veränderten Aufgaben eine wesentliche Bedingung glücklicher Wirksamkeit ist. Solche Orientirung aber kann nur erlangt werden, wenn man erkannt hat, daß musikalische Studien allein noch nicht die Erziehung des

Componisten vollenden, im Gegentheil höhere Kunstbildung hierzu unerläßlich ist. Wahrhaftig ich sollte meinen, es sei aller Anerkennung werth, wenn wir uns bestreben, die Componisten aufmerksam zu machen, nichts Vergebliches zu unternehmen, und ihre Zeit und Kraft nicht an Werke, — ich erinnere an das Oratorium alten Styls z. B. — zu verschwenden, die, sei es in Folge ihrer Form oder ihres Inhaltes, stets im Pulte liegen bleiben. Stellt sich Hr. K. unter wissenschaftlicher und kritischer Thätigkeit kritische Sylbenstecherei und pedantisches Theoretisiren vor, glaubt er, daß der moderne Künstler durch höhere ästhetische Bildung ein müßiger Speculant, ein unfruchtbarer, abstracter, poesieloser Kopf wird, so ist das seine Sache. Mir liegt es nur noch ob, nachzuweisen, daß der größte Genius solche Hülfsmittel gebrauchen kann, und es mag dies der — allem müßigen Theoretisiren feindliche — Göthe schlagend durch seine eigenen Worte bewahrheiten. Man sehe: Dichtung und Wahrheit, 2ter Band, S. 161, 162 u. 165 (Gesammtausgabe von 1829, 25ster Bd.). Es ist dies Beispiel um so beweisender, als der große Dichter, wie ich oben selbst zugestand, weniger als Andere ästhetischen Studien ergeben, weniger geneigt war, die Wissenschaft und Kritik auf seine Productionen einwirken zu lassen. Er sagt:

„Auf zweierlei Weise kann der Geist höchlich erfreut werden, durch Anschauung und Begriff. Aber jenes erfordert einen würdigen Gegenstand, der nicht immer bereit, und eine verhältnißmäßige Bildung, zu der man nicht immer gelangt ist. Der Begriff hingegen will nur Empfänglichkeit, er bringt den Inhalt mit, und ist selbst das Werkzeug der Bildung. Daher war uns jener Lichtstrahl höchst willkommen, den der vortrefflichste Denker durch düstere Wolken auf uns herableitete. Man muß Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessing's Laokoon auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Das so lange mißverstandene: ut pictura poesis, war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten." — „Wie vor einem Blitz erleuchteten sich uns alle Folgen dieses herrlichen Gedankens, alle bisherige anleitende und urtheilende Kritik ward, wie ein abgetragener Rock, weggeworfen, wir hielten uns von allem Uebel erlöst u. s. f." — „Die Herrlichkeit solcher Haupt- und Grundbegriffe erscheint nur dem Gemüth, auf welches sie ihre unendliche Wirksamkeit ausüben, erscheint nur der Zeit, in welcher sie ersehnt, im rechten Augenblick hervortreten. Da beschäftigen sich die, welchen mit solcher Nahrung gedient ist, liebevoll ganze Epochen ihres Lebens damit und erfreuen sich eines überschwenglichen Wachsthums, indessen es nicht an Menschen fehlt, die sich auf der Stelle einer solchen Wirkung widersetzen, und nicht an anderen, die in der Folge an dem hohen Sinn markten und mäkeln."

Es sind diese Worte Bruchstücke jener vortrefflichen Schilderung der Zustände des vorigen Jahrhunderts, welche uns zugleich einen Blick in Göthe's Bildungsgang gestattet, und erkennen läßt, wie er alles Bedeutende seiner Zeit lebendig auf sich wirken ließ. Jetzt, da wir das Werk Dulibischeff's besitzen, bedarf es nur einer Hindeutung, wie bei Mozart etwas ganz Aehnliches der Fall war. Mozart hatte die Kunst seiner Zeit sowohl, wie die der vorausgegangegenen Jahrhunderte studirt und in sich aufgenommen; er besaß das klarste Bewußtsein über die durch die allgemeine Kunstentwicklung ihm gestellte Aufgabe. Wie der Künstler in den Besitz solches Wissens gelangt, ob er es Büchern verdankt, ob er es durch Beobachtung gewinnt, ist gleichgültig. Die Sache ist allein, daß er sich dem Dusel des Schlendrians und der Denkfaulheit entzieht, die Mängel eines rohen Naturalismus durch die Einsicht der Bildung beseitigt. Schließlich sei bemerkt, daß die hier erörterten Fragen thatsächlich längst gelöst sind. An C. M. v. Weber's Beispiel erinnerte ich schon in dem Referat (Nr. 12); Mendelssohn mit seinem umfassenden Wissen ist der schlagendste Beleg; Schumann's ganzes Schaffen giebt Zeugniß von dem Bewußtsein der Bildung; die Bedeutendsten sind dies — Talent vorausgesetzt — dadurch, daß bei ihnen erfüllt sich zeigt, was hier verlangt wird. Andere Künstler mit großer Naturkraft dagegen kommen nicht zur Vollendung, weil sie der Meinung sind, künstlerisches Schaffen sei ein Aussprudeln dieser Naturkraft, sei ein blindes Waltenlassen des Genies, ohne alle Zucht ästhetischer Einsicht.

Mit mehreren jetzt folgenden Sätzen stimmt mein geehrter Gegner überein; es ist zunächst die Selbstkritik, es ist im weiteren Verlauf die Möglichkeit einer Steigerung der gesammten Persönlichkeit, einer Erfüllung mit reicherem Inhalt, worin er übereinstimmt, nur daß er dem Leben, den Einflüssen desselben, einen höheren Werth beilegt als der Wissenschaft. Ich habe gegen diese Ergänzung meiner Worte, so weit sie den Werth der durch das Leben zu gewinnenden Bildung betrifft, nichts einzuwenden, pflichte im Gegentheil vollkommen bei, und gedachte lediglich dieses Umstandes nicht, weil er nicht unmittelbar in meinen Gedankenzusammenhang gehörte. Nur darauf muß ich aufmerksam machen, daß wenn das Leben wahrhaft Nutzen bringend einwirken soll, Empfänglichkeit und Verständniß dafür durch höhere Bildung schon

gewecht sein muß. Einen Beleg dafür möge Hr. K. in dem Beispiel mancher Virtuosen finden, die Europa durchreisen, und doch gerade so wie sie gegangen sind zurückkehren.

Abermals indeß ist es eine irrige Ausdeutung meiner Werte, wenn meinem Satze, daß diejenigen Küstler, welche nichts zu sagen haben als das ganz Unbestimmte, allgemein Menschliche, welches sie von Haus aus besitzen, in der Regel nur Trivialitäten aussprechen, die Frage gegenübergestellt wird, ob die Musik die Kunst ganz bestimmter oder gar abstracter Begriffe sei. Hr. K. kommt zu seinem Irrthum, indem er übersieht, daß Bestimmtheit nicht blos das Charakteristische des Begriffs ist, sondern eben so sehr auch Eigenthum der Empfindung. So wenig wie oben *abstracte* Wissenschaft, will ich hier *abstracte* Begriffe. Das allgemein Menschliche ist das, was Allen eigen ist, ohne nähere Bestimmung. Wollte die Kunst sich auf solche Allgemeinheit beschränken, auf eine Freude z. B., wie sie der Gebildetste wie der Roheste, das Kind wie der Mann empfinden kann, so würde sie in solcher Unbestimmtheit nur einen ganz vagen Inhalt zur Darstellung bringen. Alle Eigenthümlichkeit hat ja ihren Grund, daß darin zu größerer Bestimmtheit fortgegangen ist. Das Individuum ist ein bestimmtes durch diese Naturanlage, durch die Situation, in die es gestellt ist, durch den geistigen Entwicklungsproceß, den es durchgemacht hat, durch die Bildungselemente, welche eingewirkt haben u. s. f.; das aber sind die Voraussetzungen wahrhafter Kunst, und nur so vermag sie Bedeutendes zu geben.

Unter den von mir charakterisirten Künstlern verstehe ich solche, welche von der großen, durch die Heroen der Poesie, Wissenschaft und Kunst erschlossenen geistigen Welt schlechthin nichts wissen, das Handwerk erlernt haben, und nun frisch drauflos componiren, ohne alle Entwicklung ihres Inneren. Die Humanität verbietet mir, Namen zu nennen; ich beschränke mich auf die Versicherung, daß das Gesagte, hier wie anderwärts, dem Leben entnommen ist. Es giebt schon gereiftere, in höheren Lebensstellungen befindliche Künstler, welche nicht einmal die Meisterwerke der Tonkunst, die Opern Mozart's z. B., kennen, und nur deren zufällige Bekanntschaft machen, wenn sie am Dirigirpult stehen. Sie entschuldigen sich, wenn sie zur Rede gestellt werden, damit, daß die Bekanntschaft mit fremden Werken die eigene Productivität schwäche; der Künstler müsse Alles aus sich schöpfen, und jeden äußeren Einfluß von sich fern halten. — So geschieht es, daß der Horizont eines Kindes in ihren Werken uns entgegentritt, daß sie uns, bei Fleiß und achtbarer technischer Gewandtheit, zur Verzweiflung bringen durch die stets wiederkehrende Täuschung, welche ihrer Thätigkeit zum Grunde liegt. — Jede Zeit legt, so zu sagen, in die allgemein menschliche Form einen bestimmten Inhalt hinein, und dieser Inhalt ist nur zu erfassen, wenn sich der Einzelne aus dem Zustand kindlicher Bewußtlosigkeit herausarbeitet und in die geistige Entwicklung des Ganzen eintritt. Wer nur das ausspricht, was er bei seiner Geburt empfangen hat, dieses Unbestimmte, allgemein Menschliche, wer alle Einflüsse von sich abhält, und so zu keiner herausgearbeiteten Individualität gelangt, hat heutzutage nichts mehr zu sagen. Nehme ich hier das Genie aus, so geschieht es, weil die Stellung desselben eine ganz andere ist. Was Andere mehr oder weniger erarbeiten müssen, ist ihm von Haus aus gegeben. Auch es bedarf des geistigen Rapportes mit seiner Zeit, und wäre ohne denselben nichts, es bedarf ihn indeß nicht um überwiegend zu empfangen, es bedarf ihn, um zum Bewußtsein über sich und seinen Reichthum zu gelangen.

Hr. K. bemerkt in diesem Zusammenhange beiläufig, daß er bei seiner Widerlegung *) durchgehends nur von der Voraussetzung einer solchen Ausnahme, einer ursprünglichen Begabung mit höherem Talent, ausgegangen sei. Ich entgegne ihm hierauf, daß er unmöglich die moderne Sitte, mißliebige Individuen zu Pulver und Blei zu begnadigen, wird in Anwendung bringen können und wollen, in diesem Falle aber sich gefallen lassen muß, wenn die Natur neben Einzelnen mit hervorragender Begabung eine größere Zahl höchst achtbarer und für das große Ganze durchaus nothwendiger, aber geringer begabter Talente hervorbringt. Man ist längst allgemein darin einverstanden, daß sich die Lehre insbesondere auf solche bezieht, während man dem Genie in seinem selbstständigen und eigenthümlichen Gange größere Freiheit zuzugestehen geneigt ist. Von solchen Ansichten wurde auch ich geleitet, wenn ich das letztere ausnahm, und eine Anwendung meiner Worte mehr auf Jene im Sinn hatte. Dabei bin ich durchaus nicht der Meinung, daß unsere Zeit auf „Medioeritäten" beschränkt sei, kann aber auch nicht glauben, daß die Genies wie Pilze aus der Erde wachsen, was Hr. K. anzunehmen scheint. (Vergl. S. 270 Sp. 1 unten.)

Erwähnt derselbe endlich bei dieser Gelegenheit, nicht einsehen zu können, wie die Werke der Poesie, denen er mit mir Einfluß auf die productive Thätigkeit des Musikers zuschreibt, mit Wissenschaft und Kritik von mir ungehöriger Weise zusammen gestellt

*) soll heißen: Erwiderung, denn ob er mich widerlegen kann, muß Hr. K. erst abwarten.

werden konnten, so muß ich leider mich dahin äußern, daß das gar sehr nach Kleinigkeitskrämerei schmeckt. Es liegt auf der flachen Hand, daß nur das Streben nach möglichster Kürze in jenem Referat (Nr. 12) mich hier Heterogenes zusammendrängen ließ. Stylistische Gründe waren es, der Wunsch, in einem Satze Alles zu sagen, was zu bemerken war, und ich muß es anstandswidrig nennen, Jemand eine so kolossale Bornirtheit zuzutrauen, um im Ernst es nothwendig zu finden, ihn auf den Unterschied von Poesie und Wissenschaft aufmerksam zu machen.

(Schluß folgt.)

Friedrich Kalkbrenner.

Nekrolog.

Der ausgezeichnete Claviervirtuos ist heut zu Grabe getragen worden. Er war am vergangenen Sonntage, den 10ten dies., in dem nahgelegenen Lustorte Enghien an der herrschenden Seuche gestorben; für die Kunst, für welche er durch treffliche Lehre und Ausübung thätig fortwirkte, ein empfindlicher Verlust. Nicht in Cassel, wie die meisten Biographien berichten, sondern auf einer Reise nach Berlin, wohin im Jahre 1788 sein Vater Christian als Kapellmeister der Königin von Preußen einen Ruf erhalten, in der Nähe der letztgenannten Stadt war er geboren. Von seinem Vater erhielt er den ersten Musikunterricht, von seiner vielseitig und hochgebildeten Mutter, Tochter des Casseler Hofraths v. Weber, eine treffliche Erziehung, und vom Jahre 1799 an, da die Eltern sich in Paris niederließen, im hiesigen Conservatoire seine fernere künstlerische Bildung. Nicodami und Adam waren seine Lehrer im Pianofortespiel, Catel in der Harmonie. Später in Wien, Ende 1803, genoß er auf Haydn's Empfehlung, der den jungen Künstler väterlich aufnahm, im Contrapunkt den Unterricht Albrechtsberger's, und faßte hier im traulichen Umgange mit Clementi und Hummel den Vorsatz einer Verschmelzung der großen, breiten Spielweise der Clementi'schen Schule mit der leichten, anmuthig glänzenden der Wiener, aus welcher Vereinigung sein eigener trefflicher Vortrag hervorging. Vom Jahre 1814 an, seinem ersten Ausfluge nach London, erlangte sein Name Weltberühmtheit. Seine künstlerische Bedeutung ausführlicher zu besprechen, wäre überflüssig; erschöpfend bezeichnet hat sie ein bekannter Kunstrichter mit folgenden (kurz vor der Chopin-Lisztschen Periode geschriebenen) Worten: „Nicht leicht würde sich ein Name auffinden lassen, der so an die rapiden Entwicklungen und Fortschritte jeder Art der Leistungen erinnerte, welche unsere Zeit charakterisiren, als der dieses berühmten Pianofortespielers. Kalkbrenner ist derjenige unserer Virtuosen, welcher an der Spitze der, bis auf einen kaum noch zu erhöhenden Grad ausgebildeten, Mechanik des Pianofortespiels steht, und damit zugleich den feinsten, geistreichsten und elegantesten Vortrag verbindet".

Im Jahre 1824 zog Kalkbrenner sich mit einem bedeutenden Vermögen in das Privatleben zurück, und begründete in Gemeinschaft mit Pleyel die bekannte Fabrik, aus welcher so treffliche Flügel hervorgingen und die dem Instrumentenbau in Paris einen so großen Aufschwung gab. Er konnte sich nunmehr nach Herzenslust seiner Liebhaberei für Gemälde hingeben, deren er eine werthvolle Sammlung besaß, und in den höheren Kreisen der Gesellschaft, vorzüglich im Hause der Fürstin v. Vaudemont, des Fürsten Talleyrand, der Gräfin Appony, des Marquis v. Radepont und des Grafen de la Bouillerie, mit denen er viel verkehrte, den anregendsten und angenehmsten Umgang genießen. Später, auf Anregung seiner Freunde, entschloß er sich zur Fortpflanzung seiner Schule durch dreijährigen cursorischen Unterricht für talentvolle Schüler. Als seine ausgezeichnetsten und begabtesten Zöglinge nennen wir Mad. Pleyel, Kathinka v. Dietz, Mad. Polmartie und den Böhmen Stamaty. Auch ward ihm als Lehrer die Auszeichnung der Herzogin v. Orleans zu Theil, deren musikalische Studien er leitete. Er führte ein fürstliches Haus, dem er mit großer Eitelkeit zwar, aber auch mit noch größerer Liebenswürdigkeit vorstand, und besaß, bei angeborener edler Form und Haltung, im Umgange die Leichtigkeit und Gewandtheit, die sich nur im häufigen Verkehr mit der gebildeteren höheren Welt erwerben lassen. Man bewegte sich bei ihm in anziehender Umgebung. Männer aller politischer Farben, alte berühmte Krieger aus der Kaiserzeit, Staatsmänner, ausgezeichnete Gelehrte, Künstler stellten sich in seinen glänzenden Soiréen zu musikalischen Genüssen und anziehender Unterhaltung ein; so Graf Molé, General Athalin, Salvandy, Graf Sparre und dessen geniale Gattin, mit denen er vorzüglich befreundet; ein Kreis, der leider durch die Februarereigniss auseinander gesprengt wurde.

Kalkbrenner hatte Feinde und Neider, und zum Theil wohl nicht ohne Verschulden. Man warf ihm Hochmuth und Anmaßung vor, und er war allgemein, namentlich unter seinen Kunstgenossen, wenig beliebt. So viel aber ist gewiß, — und aus vollem dankbarem Herzen ist es geschrieben, worin auch Jeder, der Aehnliches von ihm erfuhr, von Herzen einstimmen wird: — mit oder ohne Empfehlung war, wer vertrauensvoll zu ihm ging, gütig aufgenommen,

ein Fremder mit um so größerer Freundlichkeit, ein Deutscher vollends mit Freude und Liebe. Wer ihn länger kannte und mit ihm vertraulichen Umgang hatte, der vergaß ob seinen guten Eigenschaften die Schwächen, schätzte in ihm die ausgezeichnete Begabung und gewann ihn lieb. Für solche Freunde ist sein Verlust ein schmerzlicher. Schon seit einiger Zeit war er leidend gewesen und hatte sich endlich wieder erholt; von den Bädern von Ischia hoffte er gänzliche Wiederherstellung seiner Gesundheit, und man glaubte ihn allgemein schon abgereist, als plötzlich die unerwartete Nachricht seines raschen Todes erscholl, den er sich durch unvorsichtige Selbstbehandlung zugezogen haben soll. Er starb im 62sten Jahre seines Alters, noch kräftig und bei großer Regsamkeit des Geistes. Seine Wittwe, Tochter des Generals d'Estaing und Großnichte des berühmten Admirals dieses Namens, der mit Lafayette in Amerika diente, bleibt mit einem Sohne Arthur zurück, auf den das Talent des Vaters überging. Die Leichenfeier ward in der Nähe der Wohnung des Verstorbenen begangen, in der Kirche Notre Dame de Lorette. Auf dem Sarge lagen die drei Orden, die seine Brust geschmückt: der französische, der belgische und der preußische. Er ruht, wie er gewünscht hat, neben seinem Vater auf dem Kirchhofe Montmartre. Sein voller Name war Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner.

Aug. Gathy.

Paris, den 13ten Juni.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Lieder mit Pianoforte.

F. Schubert, Nachgelassene Werke. Diabelli. Nr. 43, 1 Fl. Nr. 44, 45 Kr.

Das erstere Heft, Nr. 43, enthält einen Gesang für vier Männerstimmen, unter dem Titel: „Im Gegenwärtigen Vergangenes". Der vierstimmige Gesang ist öfter durch Solo unterbrochen, und die auf solche Weise hervorgebrachten Gegensätze dienen dazu, den Reiz des Gesanges zu erhöhen. Wenn wir nicht sehr uns täuschen, verdankt das Stück einer besonderen Gelegenheit sein Dasein, welcher aber, blieb uns räthselhaft, denn der Text ist in ein ziemlich mysteriöses Gewand gekleidet. — Das andere Heft, Nr. 44, enthält drei Einzelgesänge: „Trost", „die Nacht", „zum Punsche", und ein Terzett für drei weibliche Stimmen: „das Leben". Sämmtliche Lieder sind untergeordneter Art.

S. Sulzer, Trost, Lied für eine Stimme. Haslinger. 30 Kr.

Ein correct geschriebenes Lied, aber ohne hohen Schwung.

G. Meyerbeer, Rondo für Mezzo-Sopran oder Alt, componirt für Frl. Alboni in der Rolle des Pagen in den Hugenotten. Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr.

Im Geiste und Sinne der Oper geschrieben, zu der das Rondo als Beilage erschienen. Für Operngesellschaften ist es gewiß von Interesse, das Rondo der Partitur einzureihen. Wir bedauern, daß wir aus dem Texte nicht zu errathen vermochten, an welcher Stelle der Handlung die Nummer einzuschieben sei.

H. Proch, Op. 154. Romanze. Diabelli. 30 Kr.

— —, Op. 155. Der Fischer, Meeresscene. Ebend. 45 Kr.

— —, Op. 156. Ewiges Glück. Ebend. 45 Kr.

Der Componist hat seinen früheren Standpunkt noch nicht überwunden. Liebhaber, die ein gleiches Geschick mit ihm theilen, werden mit Vergnügen sich die angezeigten Werke aneignen.

Für Männerchor.

F. Schubert, Op. 154. Hymne (Herr, unser Gott, erhöre unser Fleh'n), Chor für 8 Männerstimmen (4 Solo, 4 Chor) mit Begleitung von 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten, 3 Posaunen, oder Pianoforte. Diabelli. Mit Harmonie, 2 Fl. 15 Kr.

Eine Partitur liegt nicht vor, was wir aber aus der Clavierstimme und den damit verglichenen Singstimmen ersehen konnten, läßt auf Schönheit, Andacht und Gediegenheit schließen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.


Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.** | Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Dreißigster Band. **№ 52.** Den 28. Juni 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die durch E. Koßmaly angeregten Streitfragen.

(Schluß.)

Meiner Bemerkung, daß der Musiker nicht blos Componist sei, sondern seine Kunst in Kirche, Theater, Concert zu vertreten habe, stellt Hr. K. die mehr als sonderbare Ansicht gegenüber, daß er *vor allen Dingen* Componist sei. Ich frage hier ganz einfach, was mit der großen Zahl jener Künstler anzufangen ist, welche mit sehr lobenswerther Einsicht und in richtiger Erkenntniß ihres Berufs, *gar nicht componiren*? Begnadigung zu Pulver und Blei wurde schon vorhin als unausführbar verworfen. Ich frage weiter: werden Kapellmeister, Musikdirectoren, Cantoren u. s. f. angestellt weil sie Componisten sind, oder weil das betreffende Institut von ihnen, als praktischen Musikern, die Verwaltung eines Amtes fordert? Man wird sich freuen, wenn der Mann sich auch als schaffender Künstler auszeichnet, aber mit seiner amtlichen Thätigkeit steht das gemeinhin fast in gar keiner Verbindung. — Näher tretend dem Sinn des von mir aufgestellten Satzes, so liegt darin, daß es ganz gleichgültig für die Welt, so wie für die Umgebung des schaffenden Künstlers ist, was dieser von den Werken seiner Kunstgenossen hält, ob er sie leiden mag oder nicht; es kommen die Ansichten höchstens in Frage, wenn sie sich bemerkbar auch in seinen Werken ausprägen. Uebernimmt nun aber dieser Künstler ein Amt, z. B. als Concertdirector, so hat er die Verpflichtung, seine Privatmeinungen, Sympathien und Antipathien dem Publikum gegenüber aufzugeben; man will nicht blos seine Werke und die seiner Freunde durch ihn aufgeführt, man will die gesammte Kunst repräsentirt sehen. Dazu aber ist nöthig, daß der Director sich eine gründliche Anschauung von dem großen Ganzen der Kunst verschafft, daß er erkannt habe, wie etwas vortrefflich sein kann, auch wenn es mit seiner Individualität und seiner Richtung in Widerspruch steht. Wie viel in dieser Hinsicht bis auf den heutigen Tag zu wünschen übrig bleibt, muß Hr. K. wissen, es kann ihm nicht unbekannt sein, daß die Werke bedeutender Künstler in manchen Städten völlig verfehmt, verbannt sind. Warum kämpft er also für den alten Schlendrian, und tritt uns, die wir das Bessere wollen, entgegen? Wohl gehört „die phantastische Geistesdisposition, der Stimmungswechsel" u. s. f. zum Wesen des Musikers, und wenn er lediglich Componist ist, so mag er dabei beharren; unterzieht er sich aber einem Amte, so wird verlangt, daß er zu der Einsicht gekommen ist, wie diese wechselnden Stimmungen nicht die Richtschnur seines Handelns im Amte sein können, es wird verlangt, daß Bildung jenes *übergreifende* Bewußtsein in ihm hervorgerufen habe, demzufolge er jene Regungen als rein subjectiver Natur erkennt. Nicht individuelle Meinungen und Liebhabereien werden dann, bei der Aufstellung eines Programms z. B. entscheiden, sondern die Lehren der Kunstgeschichte, und das Urtheil aller Urtheilsfähigen. Wie viele Künstler giebt es aber, welche sich

dem widersetzen, und die Werke großer Talente verwerfen, weil sie zufälliger Weise gerade wollen, daß nichts daran sein soll!

Mein geehrter Gegner verwechselt weiterhin Kunstauffassung, etwas demnach, was sich ganz entschieden auf den Betrachtenden, Genießenden bezieht, mit dem Ideal des Künstlers, mit künstlerischer Production. Er legt mir, indem ich sage, „wie das Streben nach höherer Auffassung der Kunst nothwendig sei, um derselben im Bewußtsein der Nation, in dem Bewußtsein der Gebildetsten einen würdigen Platz zu verschaffen", die aus meinen Worten nie und nimmermehr herauszulesende Absurdität unter, als bezeichnete ich die größten Meisterwerke als ungenügend und nicht ausreichend. Hätte ich gesagt, es sei nothwendig für die Künstler, ein höheres Ideal zu suchen und dies zum Ausdruck zu bringen, so würde mich der Vorwurf treffen. So aber spricht Hr. K., in der Meinung, etwas von meiner Ansicht Abweichendes zu sagen, das aus, was ich will: „suche man die hohe künstlerische Weihe und Bedeutung der Werke jener Heroen erst wirklich einmal zum vollen Bewußtsein der Nation zu bringen" u. s. f., und ich habe lediglich zu bedauern, daß ich mich gegen derartige Anklagen vertheidigen soll, kann aber nicht unerwähnt lassen, daß Hr. K. die Güte hatte, meinen Aufsatz: Haydn, Mozart und Beethoven (aus Band 28) im Stettiner Tonkünstler-Verein vorzutragen. Ich frage, ob dieser Arbeit eine Geringschätzung gegen jene Meister zu Grunde liegt, oder ob sie aus dem Streben hervorgegangen ist, die hohe Bedeutung derselben der allgemeinen Einsicht näher zu bringen?

Eine Reihe von Betrachtungen anderer Art wird jetzt von meinem Gegner eröffnet; es ist das Verhältniß der Philosophie zur Kunst, welches zur Sprache kommt, hervorgerufen durch meine Bemerkung, daß der Mangel höherer Auffassung der Tonkunst Viele veranlaßt habe, sich ganz von derselben zurückzuziehen, und sie als einen Gegenstand zu betrachten, welcher der Forschung am wenigsten zugänglich sei. Ich muß hier vor allen Dingen das — auch gar nicht aus meinen Worten hervorgehende — Mißverständniß meines Gegners beseitigen, als ob ich gemeint gewesen wäre, gegen die Tonkunst allein einen Vorwurf auszusprechen, der Philosophie aber Recht zu geben. Die Betrachtung über Musik, die Forschung auf diesem Gebiet — dies ist mein Gedanke — beschränkte sich früher zu ausschließlich auf das Reich der Tonkunst, bewegte sich lediglich in diesem Kreise, und versäumte Anderen, den draußen Stehenden, den Männern der allgemeinen Wissenschaft Anknüpfungspunkte zu bieten; man betrachtete die Musik zu sehr als eine Welt für sich, ohne von dem, was außerhalb dieser Welt lag, Notiz zu nehmen. Ich beklage am a. O. diesen Umstand, und hoffe von der neuen Zeit, welche einseitiges Abschließen nicht mehr duldet, Besserung, indem ich der Meinung bin, daß je mehr die Musiker und Alle, welche sich mit Musik beschäftigen, Theil haben an der allgemeinen Bildung, um so mehr auch die Schranken fallen werden. Glaubt hier mein Gegner, sich stützend auf einige von ihm im weiteren Verlauf ausgesprochene Sätze über das Verhältniß der Philosophie zur Kunst, mir erwidern zu können, daß das gar nicht nöthig sei, indem die Musiker sich zunächst und hauptsächlich um ihre eigenen Angelegenheiten zu bekümmern hätten, so entgegne ich ihm, daß seine Auffassung jenes Verhältnisses eine gänzlich irrige ist. Die Philosophie ist das Allgemeine; sie ist die das gesammte Dasein, Geschichte, Kunst und Leben durchdringende Wissenschaft, die zwar innerhalb ihres eigenen Gebietes sich mit abstracten Dingen beschäftigt, weiterhin aber den lebendigsten und reichsten Inhalt in sich aufnimmt; sie ist der Mittelpunkt, in welchen alle Strahlen zusammenlaufen, sie ist diejenige Sphäre, in welcher Abrechnung gehalten wird über die Erscheinungen der Welt. Auch die Kunst gehört, wie jedes andere Gebiet, in ihr Bereich, die Kunst hat der philosophischen Betrachtung ihres Wesens schon außerordentlich viel zu danken, und es ist durchaus nicht eine Einmengung in fremde Angelegenheiten, wenn der Philosoph in musikalische Angelegenheiten „drein reden will". Stehen Beide nun, Musiker und Philosoph, einander so fern, daß Keiner begreift, was der Andere will, so ist eine Verständigung nicht möglich. Ich verlange daher, daß Beide einander in die Hände arbeiten, und dies wird für den Tonkünstler durch Anbahnung „einer höheren Auffassung" seiner Kunst möglich werden, so wie der Philosoph auch ohne speciell musikalisches Wissen dann sich weit leichter wird zurecht finden können. Bemerkt Hr. K. bei dieser Gelegenheit, daß die Tonkunst „nur dem wirklichen, productiven Talente ihre Tiefen und Geheimnisse erschließe", so hat er Recht, wenn er unter solchem Talent überhaupt höhere Begabung, Genialität, sei es für Wissenschaft oder Kunst, versteht. In einen großen Irrthum würde er aber verfallen, wenn er musikalische Productivität ausschließlich darunter verstanden wissen wollte. Herbart verstand von der Theorie und Technik der Musik am meisten unter den Philosophen, er war musikalisch productiv, hat Compositionen edirt, und doch ist seine Ansicht von der Tonkunst die trostloseste, ödeste, unkünstlerischeste. Hegel verstand nichts von Musik; er suchte sich zu unterrichten, klagte aber, daß man von den Musikern am wenigsten über ihre Kunst erfahren könne,

und doch hat er — neben Irrigem — die größten Blicke auch hier gethan, und Bestimmungen aufgestellt, welche noch lange nicht ausreichend ausgebeutet sind. Das wahrhafte Erkennen setzt eben so große Schöpferkraft voraus, wie die künstlerisch schaffende Thätigkeit; was der Künstler bildet, spricht der Denker als Erkenntniß aus; beides ist gleich, und um das Wesen der Kunst zu erfassen, ist daher höhere Begabung überhaupt erforderlich. Es versteht sich hieraus von selbst, und bedarf keines Wortes, „daß in mancher Partitur Bach's und Mozart's mehr Bewußtsein dessen, um was es sich handelt, und mehr allgemein Vernünftiges enthalten ist, als in manchem berühmten (?) philosophischen System sich vorfindet"; umgekehrt aber ist auch in manchem System, in mancher Kritik mehr geistige Lebendigkeit und Schöpferkraft, als in mit Prätention auftretenden, Stunden ausfüllenden Musikwerken. Gesagt sei demnach meinem Gegner, daß wir, indem wir die Rechte der einen Partei wahren, nicht denen der anderen zu nahe treten wollen. Wohl sind Tonkunst und Tonkünstler ungerecht von den Männern der Wissenschaft behandelt worden, aber die ersteren sollen auch nicht vergessen, daß sie selbst einen Theil der Schuld trugen, indem sie jede Annäherung verschmähten.

Ich schließe mein in Nr. 12 mitgetheiltes Referat, durch das diese Erörterungen hervorgerufen wurden, mit dem Satze: „die Musik müsse im Stande sein, ihren geistigen Inhalt wirklich darzulegen, wenn sie als geistige Macht anerkannt sein wolle". Hr. K. nennt dies eine hochtönende, unverständliche Schlußphrase. Ich dagegen finde die Sache sehr einfach, gebe indeß eine Erklärung, um meinen geehrten Gegner in den Stand zu setzen, seinen Irrthum einzusehen. Die frühere Meinung war, die Musik sei die Kunst, durch Töne Empfindungen auszudrücken, Freude, Trauer u.s.w. seien ihr Inhalt. Dem trete ich gegenüber, indem ich dies zwar sehr richtig, aber auch sehr trivial, und in der Tonkunst noch viel mehr, als blos solche Empfindungen ausgesprochen finde. Verhält sich dies nun wirklich so, ist weiter meine ganz einfache Meinung, so müssen wir uns bemühen, den Leuten draußen dies begreiflich zu machen, damit die Musiker und Alle, welche sich mit der Musik beschäftigen, nicht, wie es so oft geschah, für gedankenlose Träumer angesehen werden. Wir müssen die Tonkunst in Respect zu setzen suchen, und dies kann nur geschehen, wenn sie als geistige Macht anerkannt, das allgemein Vernünftige in ihr nachgewiesen wird. In der That „versteht sich die Möglichkeit der Darlegung ihres geistigen Inhalts von selbst"; von der Möglichkeit bis zur Wirklichkeit aber ist ein weiter Weg, und um ihn zurückzulegen, ist höhere Bildung nothwendig. Dies ist das Ende vom Lied.

Ueberzeugt von dem redlichen Streben und der Wahrheitsliebe meines Gegners, erwarte ich von ihm aus diesem Grunde um so mehr eine unbefangene und vorurtheilsfreie Aufnahme alles Dessen, was ich ihm hier entgegenstellte. Es handelte sich bisher meist um Mißverständnisse, nicht um eine wirkliche Verschiedenheit der Ansicht, und ich kann mich daher auch der Hoffnung hingeben, eine Verständigung eingeleitet zu haben, ohne daß weitere Erörterungen nothwendig sind. In dem nachfolgenden zweiten Artikel wird es meine Aufgabe sein, das, was Hr. K. meinem Aufsatz „der Fortschritt" gegenüberstellt, näher zu prüfen. Hier begegnet uns wirkliche Verschiedenheit der Ansicht, und wenn ich, was das Bisherige betrifft, wünschen muß, den Streit beendet zu sehen, so werde ich selbst weiterhin meinen Gegner zu einer genaueren Begründung seiner Ansichten auffordern.

F. B.

Ende des ersten Artikels.

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein. Versammlung am 11ten Juni. Der heutige Abend sollte anfänglich ganz der Musik gewidmet sein; dazwischen gekommene Umstände ließen jedoch einige angesetzte Stücke nicht zur Ausführung kommen, weshalb der übrige Theil der Zeit, nachdem das Protokoll verlesen war, mit Besprechungen ausgefüllt wurde. Der Vorsitzende brachte u. A. die Folge der Versammlungen im Sommerhalbjahr zur Sprache, ob dieselben acht- oder vierzehntägig stattfinden sollten. Er selbst ist für acht-tägige Versammlung, da ohnedem eine Pause in den späteren Monaten eintreten müsse. Die Ansicht der Versammlung dagegen theilte sich in eine gleiche Anzahl von Stimmen für und dagegen. Der Vors. sprach ferner den Wunsch aus, daß möglichst zahlreiche Anmeldungen zu Musikvorträgen gemacht werden möchten, damit ein Musikabend — diese musikalischen Abende finden nur in Gegenwart der Mitglieder Statt, und sind nicht zu verwechseln mit unseren größeren Aufführungen — durch Hindernisse nicht gestört würde und von unserer Anordnung, Besprechungen von dem Musikalischen zu trennen, nicht abgegangen zu werden brauche. Aus einer Schrift von Dr. Hauschild in Basel theilte er noch einen auf unseren Verein bezüglichen Satz mit, in dem der Verfasser den Fortschritt der musikalischen Zustände durch solche Vereinigung anerkennt. Von musikalischen Vorträgen hörten wir R. Schumann's Op. 66: sechs Impromptus für Pfte. zu vier Händen, ausgeführt von den HH. Dentler und Fiedler, und eine Sonate von Em. Bach, gespielt von Hrn. A. F. Riccius.

H. Schellenberg.

Leipzig. Was der Koßmaly'sche Aufsatz in Nr. 49 d. Bl. von Recensionsschlendrian, Schablonenkritik, überhaupt von den der Kritik anklebenden Schwächen aussagt, würde unseren ganzen Beifall haben, wenn der Verf. nicht bloße Worte gemacht, sondern das Uebel mit Kraft und Entschiedenheit sogleich bei der Wurzel gefaßt, und dasselbe mit Stumpf und Stiel auszurotten sich ermannt hätte. So weiß man wieder nicht, gegen wen die Hiebe eigentlich gerichtet sind, und wen sie haben treffen sollen. Wie ist es möglich, die „Kritik im Allgemeinen" zu bessern, wenn deren Schwächen nur so oberflächlich und gehaltlos berührt werden? Sage doch der Hr. Verf. offen heraus, wo man sich allzu sehr vom „Autoritätsnimbus" hat blenden lassen, wo man Mittelgut mit überschwenglicher Emphase als etwas ganz Ausgezeichnetes angepriesen hat, wo man über das Vortrefflichste und Bedeutendste achtlos hinweggegangen ist. Sage er's und nenne er immerhin das Kind bei dem rechten Namen: wir für unseren Theil würden nur dankbar dafür sein, fürchten uns aber nicht, einen Kampf mit ihm einzugehen! Wir werden sicherlich das überall, was sich als tadelnswerth erweist, als solches anerkennen, wie andererseits das in Schutz nehmen, wogegen man ungerechte Angriffe macht. Darum bleibe es nicht bei jenen unbegründet gelassenen Behauptungen; Hr. Koßmaly schlage frisch drauf los! So lange dies nicht geschieht, können wir den Anlauf, welchen er genommen, nur für ein mißlungenes und gänzlich zweckloses Bemühen erklären. A. Dörffel.

Zur Verständigung. In Bezug auf das in Nr. 46 dies. Bl. enthaltene Referat über die Orgelprüfung am 22sten Mai erlaubt sich der Schreiber dieses im Einverständniß mit vielen anwesenden Zuhörern zu bemerken, daß der Recensent an die einzelnen Leistungen größtentheils einen Maßstab gelegt hat, der nicht der richtige war. Es handelte sich nicht um Beurtheilung von Leistungen vollendeter Künstler, sondern nur um Leistungen junger aufstrebender Musiker, welche die Beweise ihres Fleißes und das Ergebniß ihrer Studien dem Publikum vorlegten. Es wäre billig gewesen, daß hier der Recensent nicht allein das Mangelhafte, sondern auch das als gelungen Anzuerkennende hervorgehoben hätte, zumal da ohnedies Befangenheit und Ungewohntheit, vor einem größeren Publikum zu spielen, das Gelingen der Vorträge beeinträchtigen, was der Berücksichtigung werth ist. Ohne in's Einzelne eingehen zu wollen, erwähnen wir beispielsweise die Doppelfuge von Guth, die nach der Meinung Vieler, welche es verstehen, gut und solid gearbeitet ist, und daher nicht zunächst den Tadel der Trockenheit, sondern die Anerkennung des in derselben sich kundgebenden schätzenswerthen Strebens verdient hätte. Sobald der Recensent Zeit haben wird (wie er selbst sagt), über die bei Orgelvorträgen zu wählenden Compositionen sich ausführlicher auszusprechen, dann wird er — so hoffen wir — auch beweisen, weshalb die Doppelfuge nicht mehr in unsere Zeit passe. Eben so ungerecht ist die Beurtheilung des 1sten Psalms, über welchen sich bereits Männer von längst anerkannter Tüchtigkeit nur günstig ausgesprochen haben.

Wir bitten um Aufnahme dieser Zeilen, da wir überzeugt sind, daß Manches dem Recensenten in günstigerem Lichte erschienen wäre, wenn er bei der Beurtheilung den richtigen Gesichtspunkt immer festgehalten hätte.

Im Namen Mehrerer

Leipzig. W. Rühner.

Vermischtes.

Aus **Boston** schreibt man uns: In den sechs Abonnementconcerten der hiesigen musical found society hörten wir im verflossenen Winter Beethoven's Symphonien Nr. 2 und 3, die letztere, so wie die Pastoralsymphonie jede zwei Mal, die Ouverture zum Tell u. s. w. Das Orchester der Gesellschaft ist für Amerika ziemlich gut, die Mitglieder sind meistens Deutsche; besonders zu loben sind das Streichquartett und einige Blasinstrumente; zu einem noch besseren Gelingen fehlt es an hinreichenden Proben.

In **Paris** soll ein neues dreiactiges Feenschauspiel von Scribe und St. Georges, Musik von Halevy, nächstens zur Aufführung kommen. Es heißt: die Königin der Blumen.

Bemerkung.

Bei Beginn des einunddreißigsten Bandes werden die verehrl. Abonnenten der Zeitschrift ersucht, ihr Abonnement bei ihren resp. Buchhandlungen gefälligst erneuern zu wollen, da ihnen sonst die Fortsetzung nicht zugeschickt und wenigstens ein Aufenthalt bis zum Eingang der später verschriebenen Exemplare herbeigeführt wird.

Rob. Friese'sche Buch- und Musikalienhdlg.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Zeitschrift für Musik.

Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Begründet von

Robert Schumann.

Ein und dreißigster Band.

(Juli bis December 1849.)

Mit Beiträgen

von

C. F. Becker in Leipzig, J. Becker in Dresden, E. Bernsdorf in Leipzig, F. Brendel in Leipzig, A. Dörffel in Leipzig, G. Flügel in Stettin, A. Gathy in Paris, H. Gödecke in Detmold, C. Gollmick in Frankfurt, Th. Hagen in Hamburg, E. Klitzsch in Zwickau, O. Lindner in Berlin, O. Lorenz in Winterthur, C. A. Mangold in Darmstadt, F. W. Markull in Danzig, A. Müller in Darmstadt, F. Präger in London, A. F. Riccius in Leipzig, A. G. Ritter in Magdeburg, H. Sattler in Blankenburg, J. Schäffer in Jassy, H. Schellenberg in Leipzig, C. Schröder in Berlin, R. Schumann in Dresden, C. T. Seiffert in Schulpforta, G. Siebeck in Gera, Th. Thrämer in Dorpat, Th. Uhlig in Dresden, F. Wieck in Dresden, A. W. v. Zuccalmaglio in Frankfurt a. M. u. A. m.

Leipzig,
bei Robert Friese.

Inhaltsverzeichniß
zum ein und dreißigsten Bande
der neuen Zeitschrift für Musik.

Größere Aufsätze, Erzählungen.

Vermischte Artikel.

Beurtheilungen.

Correspondenzen.

Aus Berlin.

Aus Breslau.

Aus Cassel.

Aus Coburg.

Aus Danzig.

Aus Detmold.

Aus Dresden.

Kleine Zeitung.

Tonkünstler-Vereine.

Tagesgeschichte.

Vermischtes.

Gedichte.

Kritischer Anzeiger.

☞ Die Ziffer in ( ) bezeichnet die Opuszahl, und wo dieselbe fehlt, ist sie auf dem Titel nicht angegeben; die zweite Ziffer bezeichnet die Seitenzahl, und das darauf folgende a oder b die erste oder zweite Spalte. Die nicht im Krit. Anz. besprochenen Werke sind mit * bezeichnet.

Inserate.

Neue

Zeitschrift für usik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Einunddreißigster Band. **№ 1.** Den 1. Juli 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Militairmusik in Frankreich.

(Nach Kastner's Handbuch.*)

1.
Bis zur Zeit Ludwig's XIV.

Ueber die Einführung der Militairtrommel läßt sich nichts Bestimmtes aussagen. Ihrer gedenkt zuerst Froissart in seinen Geschichtsbüchern bei Gelegenheit des Einzugs Eduards III. in Calais am 3ten August 1347, wenn gleich Michaud in seiner Geschichte der Kreuzzüge, jedoch ohne Quellenangabe, schon den Kreuzfahrern die Trommel als Kriegsinstrument beilegt. In einem von Guillaume de Machault (1284—1370) componirten Gesang (Mspt.) werden Trommel und Horn als Instrumente der Saracenen, also orientalischen Ursprungs bezeichnet. Gleichen Ursprung hat, dem Namen nach, auch die Pauke, anfangs nacaire (von Nakkara) genannt, dann Tympan und endlich Timbale. In seinem Leben Ludwigs VII. erwähnt Suger (st. 1152) des furchtbaren Lärms der Trommeln und Pauken**). In Lothringen war 1457 die Pauke noch unbekannt; denn in seiner Geschichte Lothringens führt Pater Benoit bei Gelegenheit des glänzenden Einzugs der ungarischen Gesandtschaft, durch welche der König Wladislav in diesem Jahre um die Hand Magdalenens, Tochter Karls VII. von Frankreich warb, eine alte Chronik an, worin es heißt: „Niemals im Leben waren solche Pauken gesehen worden, die sie (die Ungarn) wie große Kessel auf Pferden trugen". Nach Froissart's Erzählung zog König Eduard von England 1347 nach der Unterwerfung der Stadt Calais mit der Königin, den Baronen und Rittern unter dem Klange so zahlloser Trommeten, Trommeln, Pauken und Buccinen ein, daß solches alle Begriffe übersteige. Von der Einschiffung des Herzogs von Burgund nach Afrika im Jahre 1390 berichtet er, daß sie besonders merkwürdig gewesen durch die herrliche Wirkung der hallenden und hüpfenden Trompeten und Clarinen, wozu andere Spielleute auf Pfeifen, Schalmeien und Pauken ihr Handwerk tapfer bewähren mußten, also daß vom Getön und Stimmklang, das daraus hervorging, das ganze Meer widerhallte, welches gar schön und lieblich anzuhören war.

Diese angeführten Stellen geben ungefähr einen Begriff von den im Mittelalter bis in jene Zeit herab üblichen Instrumenten, die zu einer Art Militairmusik benutzt werden mochten. Obgleich ihre Anzahl damals, dem Anschein nach, noch keine regelmäßig festgesetzte war, so mußte sie doch gewöhnlich nicht unbedeutend sein, wie das aus einer Stelle in der Geschichte Karls VI. zu schließen ist, worin der Verfasser, Johann Lefevre, Herr auf St. Remi, bei Erwähnung der der Schlacht bei Azincourt 1415 vorangehenden Nacht beklagt, daß obwohl der Franzosen

*) Anzeige dieses Werks s. N. Ztsch. f. Mus. Bd. XXIX. Nr. 41 u. 43.

**) Tympanis et nacariis et aliis similibus instrumentis horribiliter resonabant.

an funfzig tausend beisammen, zu ihrer Ergötzung doch gar wenig Instrumente im Lager gewesen. Hohe Herrschaften, Fürsten und Ritter hielten ihre feierlichen Ein- und Auszüge, und selbst dann, wenn sie auf kriegerische Unternehmungen ausgingen, stets unter Begleitung von Spielleuten, die sich allerlei Instrumente und vorzüglich der dreisaitigen Rubebbe (Rébec) bedienten. So führte Karl VIII., als er 1494 seinen Kriegszug nach Neapel antrat, seine Kapelle bei sich. Als bei einer Procession, die er zu Viterbo hielt, die französischen Sänger mit der italienischen Geistlichkeit um die Wette zu singen anhuben, setzten sogleich sämmtliche Spielleute ein und arbeiteten dazu aus Leibeskräften. Schon damals führten viele große Herren bestallte Musikbanden im Gefolge. Als am 18ten Dec. 1498, erzählt Brantome, Cäsar Borgia zu einer Zusammenkunft mit Ludwig XII. seinen Einzug in Chinon hielt, entfaltete er den ganzen Pomp eines glänzenden Geleits, in welchem drei Spielleute (ménétriers), davon zwei mit Pauken versehen waren, und einer mit der Rubebbe, welch' selbige in dieser Zeit in großem Brauch war, dazu vier Trompeter und Clarinbläser, allesammt in eitel Silber angethan, und ließen in einem fort ihre Werkzeuge erklingen.

Aus Italien brachten die französischen Ritter die Sitte mit zurück, in ihrem Geleite eine Musikbande zu führen. Dort war längst schon die Wichtigkeit der musikalischen Instrumente zur Führung und Anordnung von Truppenbewegungen anerkannt, wenn auch erst zur Zeit der Medici von Geschichtschreibern davon Zeugniß gegeben wird. Schon lange, berichtet Macchiavel, sind die italienischen Truppen darin bewandert, durch verschiedenartige Handhabung der Trommel mehrerlei bestimmte Feldzeichen also zu benutzen, daß sie sich in ihren Bewegungen danach zu richten wissen. Die Condottieri waren die ersten, die sich zu solchem Zweck der Trommel in Begleitung der Pfeife bedienten. Die Soldaten, sagt er ferner in seiner Kriegskunst, müssen sich nach dem Fähndrich richten, und dieser nach den Trommelsignalen; denn wenn die Trommelschläger wohlgeübte Leute sind, so kann man mit Recht behaupten, daß sie es sind, welche Schritt und Tritt des ganzen Haufens lenken, in sofern jeder Einzelne gehalten ist ihnen zu folgen, auf daß gute Ordnung gehalten und kein Fehl begangen werde (2tes Buch, Kap. 12). Zu Zarlino's Zeiten waren Trommeln, Trompeten und auch andere Instrumente in allgemeinen Brauch; denn zwischen zwei einander gegenüberstehenden Kriegsschaaren, berichtet er, würde es ohne die besondere Aufmunterung durch solche Instrumente nie zum Angriff kommen. Diese Sitte war in allen Ländern üblich geworden, und jedes bereicherte, vervollkommte seine Musikbanden durch Entlehnung nach dem Beispiele anderer. So brachten die Schweizer Querpfeife und Tambourin nach Frankreich; nach Einigen unter Franz I., nach Anderen, jedoch ohne Gewähr, schon unter Ludwig XI. In Jannequin's ergötzlichem vierstimmigen Siegeslied über die Schlacht von Marignan, das in der Singakademie des Fürsten von der Moskowa so trefflich ausgeführt ward, spielen Pfeifen und Trommeln eine Hauptrolle; sie waren zu jener Zeit folglich schon im französischen Heere üblich. Die Benennung Fifre soll vom Schweizer Obersten Pfyffer herrühren, der bei Marignan das Instrument in seinem Regimente führte; dürfte aber wohl richtiger vom deutschen Wort Pfeife oder Pfeifer abzuleiten sein. Rabelais nennt es Pifre, wie häufig in Süddeutschland Peifer gesagt wird. Thoinot Arbeau (Anagramm von Jechan Tabourot) giebt in seiner Orchesographie vom Jahre 1589 eine genauere Beschreibung und Abbildung aller im französischen Heere damals gebräuchlichen Instrumente, als Buccine und Trompete, Zinken und Clarin, Horn und Cornet, Flöte, Pfeife, Flageolet, Trommel u. dgl. m., „insonderheit aber besregte Trommel"; die Reiterpauke führt er unter dem Namen: persische Trommel, als ein deutsches Instrument, „desgleichen etwelche Deutsche am Sattelknopfe tragen"; der Oboe gedenkt er als eines Tanzinstrumentes bei ländlichen Vergnügungen.

Der oftmals angeführte Gebrauch von Streichinstrumenten im Kriege in damaliger Zeit beruht auf irrthümlicher Auslegung der Sitte hoher Herren, ihre Hof- oder Kammermusici auf Gesandtschaftsreisen und in ihren Kriegszügen bei sich zu führen; da es sich denn einigemal ereignete, daß sie dieselben aus bloßem Uebermuth oder zur Verhöhnung des stürmenden Feindes bei Belagerungen während des Kampfes herausfordernd auf den angegriffenen Wällen und Festungswerken zu Tanz aufspielen ließen, wie das u. A. Brantome vom Obersten Gouffier v. Bonnivet in Sanct-Ya berichtet, als Herzog Alba gedroht hatte, die Stadt, wenn sie sich nicht ergebe, in zwei Tagen zu erstürmen. Von seiner Bande indeß, die nur aus sechs Geigern bestand und während des Angriffs unaufhörlich streichen mußte, mag dem Feinde unter dem Kriegsgetümmel wenig zu Ohren gekommen sein. So erzählt Grammont, daß bei der Belagerung von Lerida 1647, Condé's Bande von 24 Geigern dem Regiment Champagne, das Befehl erhielt, am hellen Tage die Laufgräben zu eröffnen, mit klingendem Saitenspiel vorangehen mußte, als wenn es zur Hochzeit ginge, bemerkend: womit es jedoch nur auf Verhöhnung der Festung und ihres Gouverneurs abgesehen war. „Dieser aber, erzählt Graf Grammont weiter,

gab uns zu dieser Hochzeitmusik den Tanz. Auf den Ruf „zur Mauer!" krachte urplötzlich ein furchtbarer Kanonen- und Musketendonner auf uns herab, und durch einen wüthenden Ausfall des Feindes wurden wir bis auf unsere Hauptwache zurückgejagt. Tags darauf übersandte Don Gregorio Brice durch einen Trompeter dem Prinzen Gefrorenes und Früchte zum Dank für das Ständchen, mit dem Bedauern, daß er dasselbe nicht mit Geigenspiel erwidern könne; zugleich aber mit der Versicherung, daß wenn die Musik, die er uns aufgespielt, Sr. Hoheit angenehm gewesen, er sich beeifern werde, uns so lange damit aufzuwarten, als wir die Nähe der Festung mit unserer Gegenwart beehren würden; was dieser Eisenfresser denn auch so über alle Maaßen wirksam bewerkstelligte, daß wir alsbald mit großem Schaden abziehen mußten." Solcher tollen Züge kommen in der Kriegsgeschichte des 16ten und 17ten Jahrh. viele vor.

Der Cymbeln oder Becken gedenkt Thoinot Arbeau nicht, wohl aber sein Zeitgenosse Brantome. „Den deutschen Herren und Heerführern, berichtet er, zieht stets ihr Cymbelschläger voran, wie das unter anderen aus großer Prahlerei namentlich der stolze Freiherr Dosne (von Dohna) that, dem der tapfere Hr. v. Guise aber die Freude verdarb und zu großer Demüthigung die Dinger zu Schanden schlug, also daß der Klang verstummte." König Anton von Navarra, Vater Heinrichs IV., ahmte es den Deutschen nach. „Ich sah diesen großen König, erzählt derselbe Brantome, es den Deutschen darin gleich thun, da er Generallieutenant Karls IX. war, und es war gar schön anzusehen auf seinen Kriegszügen, wenn das klingende Spiel ihm voranging, was uns viel Vergnügen und auf dem Marsch große Erleichterung gewährte. Er hatte, wie es hieß, dies Klangwerkzeug vom Herzog von Sachsen zum Geschenk erhalten." Ob hier nicht Pauken gemeint sind, läßt sich zwar nicht ermitteln, aber auch sehr wohl annehmen, daß es wirklich Becken gewesen, da diese nicht minder von früh her, nach Forkel's Zeugniß, bei den Turnieren der deutschen Ritter in Gebrauch standen. Aus der Art, wie Brantome darüber berichtet, läßt sich entnehmen, daß die Becken höchst selten bei den Truppen anzutreffen waren, daher denn Laborde, der zu Zeiten Ludwigs XV. lebte, mit Recht von ihnen sagen konnte, daß sie unter diesem König erst in die Militairmusik aufgenommen wurden. Beide, Pauken und Becken, wie auch die Oboe und fast alle andere Bereicherungen der Militairmusik wurden von den Deutschen entlehnt, und etwa um dieselbe Zeit von den Engländern die Sackpfeife (Cornemuse) und von den Piemontesen der kleine Dudelsack (Musette). Die Oboe war in Frankreich schon zu Thoinot Arbeau's Zeiten bekannt, aber nicht als Kriegsinstrument. Als solches ward es erst kurz vor Ludwig XIV. üblich; die Schalmei war es nie. Vor dieser Zeit ist auch vom Gebrauch der Pauken keine Spur vorhanden. Als aber einige dieser Instrumente den Deutschen abgenommen wurden, durften die französischen Reiterregimenter, die sie erbeutet hatten, solche als Kriegstrophäen führen, und nur sie ausschließlich. Später erstreckte sich diese Befugniß auf die Haustruppen des Königs, mit Ausschluß der Musketiere, und ausnahmsweise auf einige andere Regimenter. Die Dragoner führten keine, das Regiment des Obersten Labreteche ausgenommen, welches bei einem glänzenden Handstreich zwei Paar eroberte und eins davon vom Könige zum Geschenk erhielt, eine Auszeichnung, die dem Regiment auch unter den Nachfolgern des genannten Obersten verblieb. Man legte, wie auf die Fahne, auch auf die Pauken einen besonderen Werth; das geht unter anderen aus Mallat's 1691 unter dem Titel: „die Arbeiten des Mars" erschienener Kriegskunst hervor, worin es heißt: „Der Paukenschläger muß ein herzhafter Mann sein, der lieber einen ehrenvollen Tod im Felde stirbt, als den Verlust seiner Pauken erlebt. Er muß einer schönen Armbewegung mächtig sein und ein reines Gehör haben, und nicht minder sich es zur besonderen Freude gereichen lassen, seinen Herrn bei Festlichkeiten durch angenehme Stücke zu ergötzen. Es giebt kein Instrument, welches einen kriegerischeren Klang hätte als die Pauke, zumal wenn sie vom Tone einiger Trompeten begleitet wird." Auf Zügen durch Gegenden, wo den Pauken ein Schimpf angethan werden konnte, zogen vier Reiter mit vorgehaltenem Carabiner voran; so auch im Gefecht. Gewöhnlich waren sie mit reichverzierten, goldgestickten Decken versehen.

Nach Pater Daniel's Geschichte der französischen Miliz hatte jede Reitercompagnie einen Trompeter, der die Livrée des Obersten trug und stets den Rittmeister begleitete, von dem er sich nicht trennen durfte. Außerdem stand bei jedem Regiment ein Stabstrompeter zur Beschulung der anderen. Unter Ludwig XIV. hatte jede der vier zu den königl. Haustruppen gehörenden Compagnien Leibgarde sieben Trompeter und einen Paukenisten; überdies gab es in dieser Garde noch vier Hoftrompeter und einen Hofpaukenisten unter dem Titel: Trompettes und Timbalier des plaisirs; sie waren mit großer Pracht angethan; erstere ritten vor des Königs Wagen vorauf, letzterer hinterdrein; sie verrichteten bei allen feierlichen Handlungen und Hoffestlichkeiten ihr Amt, verkündeten Kriegserklärungen, Friedensschlüsse u. s. w., und folgten dem König überall auf Reisen. Eine königl. Ordonanz vom Jahre 1613 untersagt dem Fußvolk den Gebrauch der Oboe; doch wird sich später darthun, daß

dieses Verbot sich nicht auf die Haustruppen des Königs erstreckte. Die im Jahre 1622 von Ludwig XIII. eingesetzten Musketiercompagnien (Mousquetaires) verrichteten den Dienst abwechselnd zu Pferd und zu Fuß und führten Trompeten, wie auch Trommeln und Querpfeifen. Als ihnen 1663 Trompeten und Querpfeifen abgenommen und durch Oboen ersetzt wurden, ritten sie nach dem Trommelschlag, was als eine große Neuerung betrachtet wurde; ihre Trommeln waren von kleinerem Umfange als die beim Fußvolk üblichen, und, wie ein Zeitgenosse bemerkt, bei anderen Schlagmanieren auch lustiger im Ton; 1665 hatte jede Compagnie deren fünf nebst drei Oboen, später sechs und vier Oboen. Schon die früher reitenden Arquebusiere sollen Trommeln geführt haben, aber auch Trompeten, woraus abzunehmen, daß sie ebenfalls doppelten Dienst verrichteten, zu Pferd und zu Fuß. Die Musketiere waren demnach die ersten, die nach der Trommel ritten. Die Hundert-Schweizer Leibcompagnie hatte, wie die königl. Garde, drei Trommeln und eine Querpfeife, stand wenn der König zur Messe ging vor der Kapelle aufgestellt, und begleitete ihn klingenden Spiels bis zu seinem Betstuhle. Auch während des ganzen Actes des Besuchs und der Berührung der Kranken, welches zwei Mal im Jahre, zu Ostern und Weihnacht nach dem Abendmahl von dem Könige verübt ward, mußten die Schweizer trommeln und pfeifen. Bemerkenswerth ist um diese Zeit der Gebrauch eines uralten Instruments, das man hier nicht vermuthen sollte. Die Bergschützen der Provinz Roussillon, die zu Anfang 1689 gegen die catalonischen Mikelets gebraucht wurden, bedienten sich der schon von den Römern benutzten und noch jetzt bei den Wilden üblichen angebohrten Meerschnecken, Tritonshörner genannt, als Signalhörner. Es gab deren so viele als Compagnien, nämlich hundert; so daß, wenn sie selbander aufmarschirend bliesen, wie ein Zeitgenosse, Guignard, in seiner „Schule des Mars" berichtet, dies ein wunderbar ländliches und dennoch kriegslustiges Getön erzeugte.

Unter Ludwig XIV., und durch dessen besondere Vorliebe, erhob sich die französische Militairmusik zu einer gewissen Bedeutung. Dafür zeugt unter anderen eine in der Versailler Stadtbibliothek befindliche, auf des Königs Befehl von dem älteren Philidor 1706 angeordnete handschriftliche Sammlung französischer und fremder Märsche, Posten und Schlagmanieren, Trompetenstücke, Fanfaren, Turnier- und Jagdstücke, nebst drei- und vierstimmigen Marschmelodien für Pfeifen und Oboen *). Man findet hier die Namen der berühmtesten Künstler jener Zeit, ein Beweis, daß der König in hohem Grade auch diesem Zweige der Kunst seine Aufmerksamkeit zuwendete. Und auch hierin war Lully des Königs Liebling. Lully setzte nicht allein für französische Regimenter, sondern auch für ausländische, Fanfaren, Trompeterstücke, Märsche, ja einfache Trommelschlagmanieren in großer Anzahl; und wenn er etwa glaubte, durch solche Beschäftigung von der Höhe seiner Würde sich herabzulassen, so war der fürstliche Lohn, der ihm dafür gezollt wurde, wohl geeignet, ihm für sein angestreiftes Ehrgefühl zu entschädigen. Für den in gedachter Sammlung befindlichen, bei ihm bestellten sogenannten Savoyer Marsch, der nichts weiter ist als ein Trommelschlag von vier Tacten, dessen Oboenbegleitung nicht einmal erweislich von ihm herrührt, erhielt, nach Philidor's Anmerkung, Lully vom Herzoge von Savoyen ein mit Brillanten reich verziertes Brustbild des Fürsten übersandt, zum Werthe von tausend Louisd'or. Ein Vorwand wohl also nur, um dem berühmten Künstler eine Ehre anzuthun. Dergleichen Vorwände wegen Verletzungen des Ehrgefühls brauchen sich in diesen Tagen die Künstler nicht gefallen zu lassen.

Aug. Gathy.

*) Dies unter Ludwig XIII., wie wir gesehen, ausgeschlossene Instrument muß also in der Leibgarde in Gebrauch geblieben, oder später eingeführt, oder wieder eingeführt worden sein, da es um diese Zeit üblich war.

Bücher.

C. F. Becker, Die Tonkünstler des 19ten Jahrhunderts. Ein kalendarisches Handbuch zur Kunstgeschichte. — Leipzig, Kößling'sche Buchhdlg. 1849. VIII u. 177 S.

Ich citire zunächst Einiges aus der Vorrede, um mit des Hrn Vfs. Worten den eigenthümlichen Grundgedanken dieser vor Kurzem erschienenen Schrift dem Leser vor Augen zu stellen. Der Hr. Vf. sagt:

„Muß man den Zustand der neueren Tonkunst gewiß für einen hohen, wenn auch nicht für den höchsten anerkennen — denn wer wollte den Kulminationspunkt einer Kunst oder Wissenschaft vorherbestimmen? — so geschieht es wohl mit Recht, daß die Namen der Meister und Jünger, welche dieses halbe Jahrhundert ausfüllten, und insbesondere die Tonwerke, die zum großen Theil in ganz Europa wiedertönten, genannt und somit der Geschichte aufbewahrt bleiben. — Daß nur mit großer Mühe aus den musikalischen Zeitschriften und Handbüchern biographische Nachrichten über die Tonkünstler unseres Jahrhunderts zu erzielen sind, und noch schwieriger sich

auffinden läßt, zu welcher Zeit die größten und namhaftesten Tonwerke in's Leben gerufen wurden, weiß ein Jeder, der aus irgend einem Grunde sich genöthigt sah, nach solchen und ähnlichen Notizen umzuschauen. Offenbar gewahrt man hier eine Lücke in der musikalischen Literatur, die wenigstens einigermaßen durch nachfolgende Blätter ausgefüllt werden soll. Seit langen Jahren schon gewohnt, Alles aufzuzeichnen, was mir für die Kunstgeschichte bedeutend und wichtig erschien, besitze ich in meinen Collectaneen ein reiches und zugleich leicht übersichtliches Material. Da eine Veröffentlichung dieser, wenn auch nur einfachen Aufzeichnungen, die Kunstgeschichte des 19ten Jahrhunderts betreffend, den älteren Künstlern erwünscht, den Jüngern belehrend und nützlich sein dürfte, so unternahm ich eine Zusammenstellung derselben. Der kalendarischen Form räumte ich vor der alphabetischen oder chronologischen deshalb den Vorzug ein, da sie theils eine eigenthümliche Lectüre bietet, theils dem Leser jeden Tag als Erinnerung zu dienen vermag und am leichtesten Zusätze zu machen gestattet."

Zur besseren Orientirung lasse ich jetzt ein kleines Bruchstück des Werkes selbst folgen, und wähle dazu den Anfang desselben:

Januar.

1	1801	Stolze, Heinrich Wilhelm, Componist, Stadt- und Schloß-Organist zu Celle, geb. zu Erfurt.
	—	Vogt, Eduard, Tenorsänger, geb. zu Zierenberg in Hessen.
	1806	Pellegrini, Giulio, Baßsänger, Hofsänger zu München, geb. zu Mailand.
	1808	Weber, Carl Maria v., Hofkapellmeister zu Dresden, geb. zu Eutin am 18ten Dec. 1786. Sein erstes Concert zu Leipzig.
	1811	Armand, Anna Aimée, Sängerin, geb. zu Paris um das Jahr 1774. Ihr letztes Auftreten im Theater Feydeau zu Paris.
	—	Chérnier, Marie Joseph, musikalischer Schriftsteller, geb. zu Constantinopel 1764, † als Mitglied der franz. Akademie zu Paris.
	1813	Wolff, Heinrich, Violinvirtuos, geb. zu Frankfurt am Main.
	1818	Fenaroli, Fedele, musikalischer Schriftsteller, geb. zu Lanziano in den Abruzzen 1732, † zu Neapel.
	1821	Dumonchau, Carl Franz, Pianoforte-Virtuos und Componist, geb. zu Straßburg am 11ten April 1775, † als Musiklehrer zu Lyon.
	1831	Donizetti, Gaetano, Operncomponist, geb. zu Bergamo am 25sten Septbr. 1797. Erste Aufführung seiner Oper „Giani di Calais" zu Mailand.
	1832	Fürst, Elisabeth, Sängerin. Ihr erstes Concert zu Wien.
	1836	Anacker, August Ferdinand, Componist, Cantor und Musikdirector zu Freiberg, geb. am 17ten Octbr. 1790. Erste Aufführung seines Dramas „Markgraf Friedrich oder Bergmannsirene" zu Dresden.
	1838	Mendelssohn-Bartholdy, Felix, königl. preuß. Generalmusikdirector. Erste Aufführung seiner Composition des 42sten Psalms „Wie der Hirsch schreit" zu Leipzig.
	1839	Derselbe. Erste Aufführung seiner Composition des 114ten Psalms „Als Israel aus Aegypten" zu Leipzig.
	1845	Spohr, Louis, Generalmusikdirector zu Cassel, geb. zu Braunschweig am 5ten April 1784. Erste Aufführung seiner Oper „Die Kreuzfahrer" zu Cassel.
	1847	Gade, Niels W., Componist. Erste Aufführung seiner zweiten Ouvertüre zu Leipzig.
	1848	Kühnau, Johann Friedrich Wilhelm, musikal. Schriftsteller, geb. zu Berlin am 29sten Juni 1780, † als Organist an der Dreifaltigkeitskirche daselbst.
	1849	Elmenreich, A., Componist. Erste Aufführung seiner Oper „Gundel oder die beiden Kaiser" zu Schwerin.
2	1804	Strube, Christian Heinrich, Organist an der Hauptkirche zu Wolfenbüttel, geb. zu Hayn bei Sangerhausen.

So führt uns das Verzeichniß jeden Tag des Jahres vor, und bemerkt, was im Laufe dieses Jahrhunderts Beachtenswerthes geschehen ist. — Weiter heißt es in der Vorrede:

„Um jedoch die Menge der Aufzeichnungen nicht chaotisch erscheinen zu lassen, fertigte ich zwei Verzeichnisse an, das eine, zunächst für den eigentlichen Geschichtsforscher bestimmt, um daraus zu erfahren, was in einem Jahre des laufenden Jahrhunderts geschehen ist, das andere, um die einzelnen Künstler und den Tag, wenn sie etwa zum ersten Mal öffentlich als Virtuosen auftraten oder zum ersten Mal ihre größeren Werke zu Gehör brachten, auffinden zu können. Letztere Zusammenstellung, die leicht tabellarisch geordnet werden kann, gewährt den deutlichsten Blick in das Leben der Tonmeister."

Der Hr. Vf. ergänzt auf diese Weise die kalendarische Form, und erhöht, jedem Wunsche entgegenkommend, die Brauchbarkeit in einem Grade, daß nichts zu wünschen übrig bleibt. Es ist auf diese Weise, wie schon die Vorrede bemerkt, möglich, nicht blos sich die Lebensgeschichte eines Künstlers zusammenzustellen, sondern auch zu übersehen, was in einem Jahre in unmittelbarer Folge geschehen ist. Endlich heißt es a. a. O.:

„Da ich nicht so eitel bin, zu glauben, sämmtliche Tonkünstler und um die Tonkunst Verdiente des 19ten Jahrhunderts hier genannt zu haben, ja ich sogar weiß, daß manche ohne mein Verschulden fehlen, weil es mir oft nicht möglich war, die kleine Notiz, die ich zu meinem Zweck bedurfte, zu erlangen, so bitte ich deshalb um Nachsicht, und werde eine jede Ergänzung, die mir gemacht wird, dankbar aufnehmen, um sie später gewissenhaft zu verwenden."

In der That ist die Mühseligkeit der Arbeit so bedeutend, die Schwierigkeit für den Vf. eines solchen Werkes, alle Notizen im Kopfe zu behalten, so groß, daß es Unmögliches fordern hieße, hier schon bei einer ersten Ausgabe Vollständiges zu verlangen. In die-

sem Sinne, dem Wunsche des Hrn. Vfs. gemäß, um ihm für einen Nachtrag eine kleine Vorarbeit zu liefern und die Sache in etwas zu erleichtern, gebe ich hier ein Verzeichniß der Namen, die wie von mir, so auch von Anderen vermißt werden dürften. In alphabetischer Folge ist dasselbe nachstehendes: Alard, Alvensleben, Anger, Aprile, Baake, Banck, G. Barth, Batta, Bazzini, Ad. Bergt, Bertini, Bockmühl, Bordogni, Clapisson, Concone, C. Czerny, Dancla, Dürrner, M. C. Eberwein, Ehlert, Ehrlich, Eisenhofer, Enckhausen, Fischhof, Flügel, Formes, R. Franz, Gährich, Ganz (Gebr.), Gaßner, Genischta, C. Gollmick, Göthe, Grell, Grund, Gurlitt, Hagen, Hahn, Hallé, Hand, Härtel, C. Haslinger, Häszlinger, Haupt, Hauser, Hellmesberger, Helsted, Herzog, Hohnstock, Horsley, Hünten, L. Huth, Jähns, Jansa, Josephson, Keferstein, Keßler, R. G. Kiesewetter, Klage, G. W. Körner, Kossak, Koßmaly, Kotte, Krägen, G. Krug, E. Krüger, Kufferath, Kullak, Kummer, Labitzky, Lablache, V. Lachner, Jos. Lang, Lee, Lenz, Léonard, Liebe, Lindblad, Lorenz, Löschhorn, Lührß, Lumbye, Macfarren, W. Mangold, Mayseder, Mercadante, Merk, L. v. Meyer, Mieksch, Möhring, Neithardt, Nicola, Nottebohm, Nowakowsky, Osborne, Oulibischeff, Paer, Philipp, J. P. Pixis, Preyer, Rahles, C. Reinecke, L. Rellstab, Ricci, Ed. Röckel, Rubini, Schachner, A. und J. Schäffer, Schärtlich, Schindler, Schladebach, A. Schmid, C. Schnabel, Schulhoff, Sechter, Seegner, Silcher, Skraup, Speier, Fr. Spindler, Steifensand, Stern, Stransky, Strauß (in Carlsruhe), Streben, Tauwitz, Tiehsen, Titl, Töpfer, Tomaschek, Truhn, Tuczek, Tülou, Verdi, Jul. Weiß, Wichmann, Wiedebein, Wielhorski, Wild, Wöhler, Würst, S. A. Zimmermann, Zschiesche, Zuccalmaglio. — Es versteht sich von selbst, daß ich hierbei zugestehe, wie von manchen der Genannten hervortretende Punkte ihrer Wirksamkeit schwer aufzufinden sein mochten, und hierin der nächste Grund ihrer Ausschließung zu suchen ist.

Einige Unrichtigkeiten sind mit untergelaufen, auf die ich aufmerksam mache. Zwei erste Concerte gaben, in Leipzig: Thalberg (19, 146); Ghys (46, 101); Vieuxtemps (52, 126); Sivori (110, 123) — in Wien: Nina Onitsch (25, 156) — in Mailand: Liszt (121, 136). Zu verschiedenen Zeiten sind geboren: Brod (46, 89); Giuditta Grisi (56, 86) — gestorben: Jelensperger (42, 66). An verschiedenen Orten geboren: Rob. Anna Laidlaw (35, 55). Zwei erste Aufführungen hatten zu Leipzig: die Festouvertüren von Rietz (21, 123) — zu Berlin: Fürst Radzivill's Musik zu Faust (55, 119); Spontini's Agnes von Hohenstaufen (71, 137). S. 124 ist von einer dritten Symphonie R. Schumann's die Rede, während es zur Zeit doch nur zwei giebt. Das Jahr 1819 hat einen 29sten Februar bekommen. Die falsche Angabe des Geburtsjahres von A. F. Riccius ist wohl nur ein Druckfehler.

So sei die eigenthümliche, in ihrer Fassung auf musikalischem Gebiet neue und dankenswerthe Schrift der allgemeinen Beachtung empfohlen.

Fr. Br.

Aus Coburg.

Im Juni.

Unsere musikalischen und theatralischen Verhältnisse haben sich nicht geändert. Hoftheater und Hofkapelle wurden, Dank unserem kunstsinnigen Herzog, mit einer Auflösung, wie dieses bereits an manchen Orten geschehen, verschont; aber dennoch ist den jungen Künstlern, den unpatentisirten Kapellaccessisten und Assistenten eine trübe Aussicht gestellt. Im vorigen Jahrhundert wußte man in Deutschland wenig oder gar nichts von Conservatorien, dagegen hatte fast jeder mediatisirte Fürst eine Hofkapelle; heutzutage fehlt es gewiß nicht an Unterrichtsanstalten dieser Art, aber die Hofkapellen werden aufgelöst!! Die durch die Zeitverhältnisse herbeigeführten Einschränkungen bei unserem Hoftheater führten den Mangel einer ersten Sängerin, und eines einseitigen, ungenügenden Repertoirs herbei. Mad. Herbst-Jazedé leistet als zweite Sängerin in manchen Rollen Lobenswürdiges. Frl. Schneider wird häufig für erste Rollen in Anspruch genommen, es reicht jedoch ihre treffliche Ausbildung nicht immer aus. Stimmmaterial besitzt Frl. Volk in nicht geringem Grade; es fehlt aber bei ihr die musikalische Ausbildung. Das Männerpersonal trifft dieser Vorwurf nicht. Die HH. Reer, Nolden und Hofer sind rüstig vorwärts geschritten. Als eine willkommene Novität muß die erste Aufführung der Flotow'schen Oper „Martha" bezeichnet werden. Dieses Werk fand allgemeinen Beifall, und wird sich lange auf dem Repertoire erhalten, denn es ist melodienreich, dramatisch, jedoch hier und da etwas zu stark instrumentirt. Das Sängerpersonal leistete Ausgezeichnetes, besonders Hr. Reer als Lyonel, und Hr. Nolden als Plumkett. Weber's unsterblicher Oberon ging nochmals über die Bühne, aber mit welcher Rezia! Den Schlußstein der Saison bildete Bellini's abgedroschene „Nachtwandlerin". Obgleich nicht geleugnet werden kann, daß jedesmal Frau Herbst in der Partie der Amine beifällig auftritt, so ist ihr Aeußeres nicht geeignet, Hrn. Reer als Elwin zur Eifersucht zu reizen.

Was Kirchenmusik betrifft, so muß die Aufführ-

rung der Graun'schen Passionsmusik erwähnt werden. Die Miniaturbesetzung dieser classischen Musik konnte freilich die weiten Räume der großen Kathedrale nicht ausfüllen, dabei wirkte auf die unangenehmste Weise der schlechte Contrabaß. — Oeffentliche Concerte haben seit der Rückkehr der Hofkapelle von Gotha nicht stattgefunden. In einem Entreact auf dem Theater producirte sich Hr. August Jacobi, ein Schüler Spohr's, in Violinvariationen von Lipinski. Zu seinem Lobe sei nur gesagt: daß er seinem großen Meister alle Ehre macht. Während des vergangenen Winters gab der hiesige Liederkranz ein Lebenszeichen in einer Abendunterhaltung für einen wohlthätigen Zweck. Das Programm bot aber zu wenig Anziehendes; deshalb befand sich Referent nicht unter den Zuhörern.

W — n.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

H. Ravina, Op. 21. Sicilienne. **Schott. 1 Fl.**

Von guter Klangwirkung, frisch und lebendig, auch ziemlich pikant.

S. Thalberg, Op. 65. Tarantelle. **Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.**

Die Einleitung ist trocken, die Tarantelle selbst nicht viel anders. Die Ausführung ist verhältnißmäßig leicht.

H. Tivendell, Op. 2. Etude et Scherzo. [Recueil de Morceaux différents pour le Piano, Nr. 1.] **Luckhardt. 12½ Sgr.**

Bekundet musikalischen Sinn. Das Scherzo ist eine gar nicht üble Kleinigkeit und als nicht schwer ausführbar zu empfehlen; die Etüde kann man ohne großen Schaden mit in Kauf nehmen. Wir werden den Namen des Vfs. im Gedächtniß behalten.

G. A. Osborne, Op. 63. Fantaisie brillante sur Christophe Colomb de Félicien David. **Schott. 1 Fl. 12 Kr.**

— — —, **Op. 65.** Le Traineau. Divertissement brillant. **Ebend. 1 Fl. 12 Kr.**

Der Verf., von welchem längere Zeit nichts erschienen war, hat seine Componirmaschine frisch eingeölt. Es klappt in den Stücken so ziemlich. Op. 63 ist verwässert und locker zusammengefügt, Op. 65 macht sich. Wer nichts darin sucht, findet etwas, — wer etwas sucht, findet nichts. Sonst ist die Arbeit säuberlich.

W. V. Wallace, Op. 37. Au bord de la mer. Nocturne. **Diabelli. 45 Kr. C.M.**

— — —, **Op. 47.** Le Zéphir. Nocturne. **Ebend. 30 Kr. C.M.**

Halbschüriges. Hr. Wallace ist nicht ungeschickt in Verfertigung von Nocturnen. Es gefällt ihm diesmal fast nur zu säuseln, daher *pp* und *ppp* so häufig sich zeigen, als die Poren in der Haut. Vortragsbezeichnungen findet man außerdem bei jedem Schritt und Tritt. Dafür ist's auch Katzengold, was er liefert.

J. Egghard, Op. 4. Variations de bravoure sur un thème favori de l'opéra Maritana de W. Vinc. Wallace. **Diabelli. 1 Fl. C.M.**

Höchst Nichtiges. Mit demselben Rechte als man das Kind, welches seine Bilderbogen ausmalt, Maler nennen würde, darf man den Verf. Tonsetzer nennen. Derselbe hat keine Ahnung, wie nichtssagend das ist, was er gefertigt. Also noch unzurechnungsfähig.

C. Haslinger, Op. 52. Der Traum eines deutschen Jünglings. Charakteristisches Tongemälde für das Orchester. Für Pfte. eingerichtet. **Haslinger. 1 Fl. 30 Kr. C.M.**

Dem mit vier Eckbildern versehenen Titelblatt folgt zunächst eine Seite Text. Drauf steht, daß der Jüngling, vom Dienste für die errungene Freiheit ermattet, seine Waffen ablegt, einen Blick nach dem Nachthimmel wirft, der Lieben und der Liebsten in ferner Heimath gedenkt, die Freiheitsschärpe küßt, welche Letztere ihm gewebt, daß sich der Schlummer leise ihm naht und ihn in die weiten Gefilde des Traumes führt. Der Traum wird beschrieben, auszüglich wie folgt. Seine Geliebte fliegt ihm (im Schnelllauf) entgegen, liebeglühend u. s. w. O seliges Umarmen, o flammende Küsse! Aug' in Aug', Mund an Mund, Herz an Herz u. s. w. wird Beiden die Erde zu einem Wonnehimmel. Nicht lange währt dieser Rausch; der Feind ist hereingebrochen, eherner Schlünde Donner verkündet seine Ankunft. Zu den Waffen! tönt der Schrei. Das ganze Volk erhebt sich und zieht mit klingendem Spiele und Kriegsgesängen (vermuthlich von Proch) dem Feinde ent-

gegen. Der Jüngling entreißt sich der ihn krampfhaft umfassenden Geliebten und schließt sich dem Zuge an. Die Schlacht beginnt, Blitz auf Blitz, Knall auf Knall folgt. Beinahe erhält der Feind die Ueberhand, der Muth der Kämpfer beginnt schon zu schwinden. Da ergreift der Jüngling die Fahne eines neben ihm gefallenen Fahnenträgers und ruft (mit Tenorstimme): Mir nach! Und ihm nach drängt sich die Schaar und mäht in den feindlichen Reihen wie in einem Aehrenfeld, und die Siegesgöttin breitet ihre Flügel über die Kämpfer. Der Schrecken treibt den Feind zur Flucht, sein Geheul eint sich mit dem Siegesrufe des triumphirenden Volkes. Das Antlitz des Jünglings leuchtet u. s. w., er raset in die flüchtigen Feindesreihen, da bringt eine Kugel in seine Brust und er stürzt mit freudiger Miene sterbend, seiner Geliebten gedenkend, zu Boden, und die Siegestrompeten verwandeln sich (laut dichterischer Licenz des Hrn. Vfs.) in dumpfe Trauertöne. — Nach und nach erwacht der Jüngling aus seinem Traume und ruft (Monolog): „Wohlan, war dies ein prophetischer Traum, er mag sich erfüllen; mein Leben für mein Vaterland und meine Liebe!"

Es folgen 25 Seiten mit Noten. Damit der Spieler den Faden und die Idee nicht verliere, giebt ihm der Verf. verschiedene Bemerkungen zum Geleit. S. 4 Beginnen des Traumes. S. 5 Liebesduett. S. 10 Cavalleriemarsch. S. 12 Infanteriemarsch. S. 14 Aufruf zur Schlacht. S. 15 Schlacht. S. 16 Cavallerieattaque. S. 17 allgemeines Gefecht. S. 18 Sturmmarsch. S. 19 Fanfare. S. 20 Siegesmarsch. S. 22 Kanonenschuß. S. 23 Tod des Jünglings. Trauermarsch. S. 26 „Mein Leben für mein Vaterland . . . und S. 27 meine Liebe" *fff*.

Der Spielraum der Phantasie ist sonach trotz der Träumerei in bestimmte Grenzen gewiesen. Was der Hr. Verf. zusammengebraut, empfehlen wir nicht zum Genusse. Es könnte purgirend wirken.

A. Thomas, Le Caïd. Opéra bouffe en 2 Actes. Ouverture pour le Piano. Schott. 45 Kr.

Klingelei, durchgängig im Zweiviertteltact.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

Razoumovsky, Op. 4. Fantaisie sur des thèmes de l'opéra: Zaïre de S. A. le D. de S.-C.-G. Coburg, Sinner. ½ Thlr.

A. Maersch, Mélange sur des thèmes de l'opéra: Zaïre de S. A. le D. de S.-C.-G., arrangée pour le P. Ebend. ½ Thlr.

Schlecht zusammen Geleimtes und nicht gut Gehobeltes.

F. A. Greßler, Op. 12. Sechs leichte Variationen über das beliebte Wanderlied aus dem bemoosten Haupte: Wohl auf denn getrunken den funkelnden Wein u. s. w. [Recueil de Morceaux différents pour le Piano, Nr. 2.] Luckhardt. 15 Sgr.

F. Waldmüller, Op. 44. Zehn Opern-Melodien für junge Pianisten. Mit besonderer Rücksicht auf kleine Hände im leichten Style arrangirt. Haslinger. 2 Hefte, jedes 45 Kr. C. M.

Spren.

Für Pianoforte zu vier Händen.

R. Schumann, Op. 66. Bilder aus Osten. 6 Impromptus. Kistner. 2 Hefte, jedes 22½ Ngr.; vollst. 1 Thlr. 10 Ngr.

A. Bergt, Op. 6. Capriccio. Peters. 1 Thlr. 5 Ngr.

Werden besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 2. Den 4. Juli 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder und Gesänge.

J. Emil Leonhard, Op. 13. Sieben Lieder von Reinick für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. — Hamburg, Schuberth. Pr. ½ Thlr.

Es zeugen diese Lieder von der soliden musikalischen Bildung des Componisten. Richtige Auffassung der Texte, warme, innige Empfindung, technisch-geschickte Behandlung des Formellen sichern ihnen einen Platz unter der guten Liederheften. Das Element, welches durch alle sich hindurchzieht, ist das stille, beschauliche Insichversunkensein; sie rütteln uns nicht auf, packen uns nicht gewaltig in der Grundveste der Empfindung, sondern lassen die Gefühlströmung, sei es in Lust oder Leid, ruhig dahinfließen. Hinsichtlich der Richtung weisen sie mehr auf eine Zeit zurück, in der wir noch gern verweilen, die stets ihre Berechtigung behalten wird, wenn schon im Interesse der Kunst die Gegenwart anderweiten Forderungen nachzukommen gleichfalls für berechtigt sich erachten darf.

Moritz Levy, Op. 7. Liebe, Lust und Leid, in Liedern und Gesängen. Für Sopran oder Tenor mit Piano. — Berlin, Schlesinger. Pr. ½ Thlr.

Der Componist zeigt in diesen Gesängen Talent und Geschicklichkeit, noch nicht aber denjenigen Grad von Reife, welcher nach dem Genusse eine genügende Befriedigung erzeugt. Ein Suchen und Kämpfen nach dem richtigen Ausdrucke macht sich allenthalben noch bemerkbar; die eigene Subjectivität ist noch nicht stark genug, der äußeren Einflüsse sich zu erwehren, namentlich einer gewissen sentimentalen Salonsprache, so in Nr. 8, „weil ich nicht vergessen kann", dem neben einzelnen guten Stellen jener banale Salonton anklebt. Anderwärts zeigt sich dagegen der Anfang zu Höherem, so in Nr. 4, „ich werde dein gedenken" von Eugen Laur, welches einen edleren Zug hat. Der wörtliche Anklang (Syst. 2, Tact 2 u. 3) an die Worte: „muß scheiden" in dem Mendelssohn'schen Liede: es ist bestimmt in Gottes Rath, ist sehr störend. Daß die eigene Natur einen guten Grund hat und Befähigung zum Schaffen in sich trägt, aber noch nicht sattsam zur erwünschten selbstständigen Belebtheit erwacht ist, beweist Nr. 6, „Seligkeit" von Rellstab, das im Anfang (die ersten 4 Tacte) einen guten Anlauf nimmt, bald aber wieder von dem Strome fremder Empfindungen sich fortreißen läßt. — Noch vorkommenden Declamationsverstößen wird der Componist bei seinem nicht zu verkennenden Streben in künftigen Arbeiten selbst verbessernd begegnen.

Siegfried Saloman, Op. 20. Sechs Gesänge von Löwenstein u. Lyser, für eine Singst. u. Piano. — Berlin, Schlesinger. Pr. ¾ Thlr.

Im Allgemeinen betrachtet, lassen diese Gesänge einen Geist erkennen, der von der Richtung, die in neuerer Zeit im Liedersache angebahnt worden ist, nicht blos Kenntniß genommen, sondern beim Schaffen auch

ihr mehr oder weniger zu folgen scheint. Indeß ist noch nicht die erforderliche Selbstständigkeit vorhanden. Ich will damit nicht sagen, daß der Componist irgend ein bestimmtes Vorbild im Auge gehabt, sondern daß die Einflüsse von verschiedenen Seiten her eingewirkt haben mögen. Der Grund, auf dem sie ruhen, ist edel und läßt des Componisten höheres Streben nicht verkennen, was er auch durch gut gewählte Texte an den Tag gelegt hat. Im Einzelnen zeigen sich noch viele Ungleichheiten. Namentlich dürfte ein zu sehr nach außen effectuirendes Element erwähnt werden, welches sich hin und wieder geltend zu machen sucht, eine gewisse Salonsprache, deren Phrasen dem reinen Künstler fremd bleiben müssen. Diejenigen Gesänge, in welchen sich am meisten Selbstständigkeit zeigt und gleichsam unverfälschter, naturgetreuer Ausdruck, sind Nr. 1, „Leg' an mein Herz dein Lockenhaupt" von Löwenstein, das einen sehr einfachen, innigen Gesang giebt; Nr. 2, „Nachts" von demselb., durch sinnigen Romanzencharakter anziehend, jedoch ohne hervortretende Neuheit in der Melodie; Nr. 4, „Sag', mein Lieb', wie ist's geschehn" von demselb., neben Nr. 6 das beste der Sammlung, jedenfalls wegen des tieferen, herzinnigen Ausdrucks. In Nr. 3, „Es schwand der Sonne letzter Strahl" von Lyser, zeigt sich die Schaffungskraft nicht gleichmäßig. Es enthält viel Volanten, etwas, was an theatralische Forcirtheit angrenzt. Einzelnes ist wieder gut gelungen, so namentlich der Schluß, Adagio. Nr. 6, „Zu deinen Füßen möcht' ich liegen" hat viel charakteristischen Ausdruck in seiner Leidenschaftlichkeit; der Zug der Melodie, das Dramatische derselben, läßt auf höhere Leistungen des Componisten für die Zukunft schließen.

Em. Klitzsch.

Erwiderung.

Schon bald nach dem Erscheinen meiner in Nr. 46 abgedruckten Beurtheilung der Prüfung der Schüler des hiesigen Conservatoriums im Orgelspiel, Composition und Gesang, beabsichtigte ich, noch einmal auf dieselbe zurückzukommen, da ich durch mündliche Mittheilungen erfahren hatte, daß Einige von denen, deren Leistungen besprochen waren, mit meinem Urtheil nicht übereinstimmen zu können glaubten. Die unlautern anonymen Verdächtigungen, deren mehrere im hiesigen Tageblatt erschienen, lasse ich wie bisher, so auch jetzt unberücksichtigt, da ich in einer Sache, die ich mit meiner Namensunterschrift vertrete, mich nie herbeilassen werde, mit verkappten Gegnern mich herumzuschlagen. Ich kann hinsichtlich dieser Annoncen im Interesse meiner Gegner nur bedauern, daß dieselben solche Mittel ergriffen, statt, wie es nun geschehen ist, den einzig richtigen Weg gleich anfangs einzuschlagen und mit einer offenen Entgegnung in dies. Bl. hervorzutreten, da es wahrhaftig für die betreffende Sache kein günstiges Vorurtheil erweckt, sie durch solche Mittel gestützt zu sehen. In dem ausgesprochenen Sinne aber ist es mir erwünscht, daß mir jetzt durch die Erwiderung des Hrn. Rübner in Nr. 52 des vor. Bandes eine bestimmte Veranlassung gegeben wird, mich nicht sowohl über die darin hervorgehobenen Punkte zu rechtfertigen, als auf meine Beurtheilung selbst, die zum Theil eine ganz falsche Auslegung erfahren hat, zurückzukommen, wobei es dahingestellt bleiben mag, wie gerade Hr. R., ein gänzlich Unbetheiligter, dazu kommt, als Retter der bedrängten Unschuld aufzutreten.

Zunächst sei bemerkt, daß ich gern zugestehe, wie die überwiegend subjective Haltung meines Berichtes einiges Befremden hervorgerufen haben kann; ich lege auf diese Fassung um so weniger Gewicht, als dieselbe eine ganz zufällige, das Referat sogleich nach der Prüfung, unter den noch lebendigen Eindrücken derselben geschrieben war. Es war natürlich, wenn ich unter solchen Umständen minder objectiv verfuhr, mehr von dem, was mir gefallen und nicht gefallen, sprach. Was die Sache selbst betrifft, so muß ich bei dem von mir Gesagten beharren, nur daß man Manches mißverstanden zu haben scheint, weshalb es sich auch jetzt hauptsächlich um einige erläuternde Zusätze handelt, insbesondere da nun schon eine längere Zeit verflossen, und mir das Speciellere aus dem Gedächtniß entschwunden ist.

Die Anschuldigungen meines Gegners enthalten zunächst den Vorwurf, ich sei von unrichtigen Gesichtspunkten bei Beurtheilung der Leistungen in Spiel und Composition ausgegangen. In sofern dies darauf Bezug hat, vollendete Künstler statt Schüler im Auge gehabt zu haben, so dürfte mir Hr. R. wohl so viel Scharfsinn zutrauen, diesen Weg auch ohne seinen Wink einschlagen zu können. Aber ich glaubte zu Schülern einer höheren Bildungsanstalt zu sprechen, die zum Theil auf vorgerückteren Altersstufen eine gewisse Selbstständigkeit in Anspruch nehmen dürfen, und dieser Gesichtspunkt war daher für mich der leitende. Wenn ich boshaft sein wollte, so würde ich jetzt hinzufügen, wie ich in dieser angenommenen Selbstständigkeit durchaus nicht geirrt habe, indem ich durch die Tageblattannoncen erfahren mußte, daß man sich schon ziemlich selbstständig fühlt. — Mein Gegner spricht ferner: Es wäre billig gewesen, daß der Rec. nicht allein das Mangelhafte, sondern auch das als gelungen Anzuerkennende hervorgehoben

hätte. Das aber habe ich überall gethan; ich habe die besten Leistungen hervorgehoben, und gewiß sehr anerkennend. Hr. R. lese deshalb noch einmal, dann wird er finden, daß ich z. B. von einem guten Streben und vom Fleiße in der Durchführung geredet habe. Das Letztere scheint freilich bei Hrn. R., wie bei allen jungen Musikern, die Hauptsache zu sein, er spricht deshalb „von Vielen die es verstehen, und von Männern von längst anerkannter Tüchtigkeit". Aber Hr. R. versteht diese Männer selbst nicht, wenn er annimmt, daß dieselben die Arbeit an sich selber obenan setzen. Ihr Lob kann freilich immer nur die Art der Arbeit treffen, denn die Individualität des Musikers können sie weder durch Lob noch Tadel ändern. Ich als Hörer halte mich lediglich an die Wirkung, lasse mein Ohr entscheiden; dieses erkennt zwar die Bemühungen des Autors an, findet aber noch keine Befriedigung. Was gut und solid gearbeitet ist, kann aber nach Hrn. R. nicht trocken sein! Darüber mag ich indeß mit demselben nicht weiter rechten; er wird es, wenn ihm Mutter Natur ein inniges Gemüth und geistige Anlagen verliehen, später an sich selbst erfahren, daß die gute Arbeit wohl die Grundlage des gebildeten Musikers, diesen aber noch nicht selbst ausmacht. — Ueber den Rest des Rübner'schen Artikels kann ich mit ihm nicht streiten; er hat meine Worte gänzlich mißverstanden, oder sich einen ganz anderen Begriff von der Sache gemacht, als ich davon habe. Im Interesse der Orgelspielkunst beabsichtige ich nämlich, meine Ansichten über Orgelcomposition, Orgelspiel und Reform der ersteren in der Folge mitzutheilen, und hoffe dadurch vielleicht in etwas dazu beizutragen, daß dieselbe wieder in die vorderste Reihe gelangen könne, wohin Bach sie setzte. Hat er aus meinen Worten entnommen, daß ich ein Register von sich eignenden Compositionen geben will, so irrt er; damit will ich ihm vor der Hand nicht dienen, und merkt er in Parenthese zu meinen Worten: „Erlaubt es meine Zeit" schalkhaft an: „wie er selbst sagt", so sei ihm erwidert, daß mir allerdings die Zeit der Muse, wie wenigen Menschenkindern, karg zugemessen ist. — Endlich bemerke ich, daß ich weit entfernt war, mit den in meinem Bericht anzutreffenden Bemerkungen Hrn. Organist Becker, dem trefflichen Lehrer, mit welchem ich in langjähriger Freundschaft stehe und den ich verehre, Vorschriften machen zu wollen; ich sprach eben nur an den betreffenden Stellen meine Ansicht von der Sache aus. Hiermit kann ich meine Erwiderung schließen. Anderes, was z. B. die Zeitgemäßheit der Doppelfuge betrifft, führt zu Principfragen, ist nicht mit ein paar Worten abzumachen, und erledigt sich schon durch das oben Angedeutete über Orgelcomposition. Auch könnte ich mich jetzt nicht weiter mit Hrn. R. auf diesem Felde einlassen, denn dann müßte ich erst erfahren, ob er überhaupt über die Sache nachgedacht, was aus seinen Zeilen nicht zu ersehen ist. Wollte ich streiten, so würde die apodictische Form, welche mein Gegner wählte — daß er z. B. unterläßt, bei den Worten: „eben so ungerecht ist" hinzuzufügen: nach meiner Ansicht, — einen Punkt des Angriffs abgeben. Doch ich wünsche die Differenzen beendigt zu sehen, und spreche daher nur noch aus, was ich schon im Eingange erwähnte, daß ich Jedem gern das Recht zugestehe, sich zu vertheidigen, wenn ihm Unrecht geschehen ist, daß sich ein Solcher aber auch wohl prüfen möge, ob dies wirklich der Fall. Die Kritik hat die Pflicht, offen die Ergebnisse ihrer Beurtheilung auszusprechen, und sie kann nicht darnach fragen, ob Der oder Jener sich besonders dadurch geschmeichelt fühlt.

H. Schellenberg.

Kleine Zeitung.

Paris. Jenny Lind ist noch in Paris. Sie hat in Gemeinschaft mit einer ihr befreundeten älteren englischen Dame in den Elyseischen Feldern eine freundliche Wohnung bezogen, in welcher sie ungestört ausruhen und von den Anstrengungen ihrer Leistungen in England sich erholen kann. Mit Ausnahme Meyerbeer's und einiger Freunde hat sie keinen Umgang. Sie war bei ihrer Ankunft sichtlich angegriffen, und verspürte schon nach einigen Tagen den wohlthätigen Einfluß eines ruhigen Lebens in stiller Abgeschiedenheit. Seebäder sollen ihre Kräfte vollends wieder herstellen, der Badeort ist noch unbestimmt. Sie singen hören ist ein großer Genuß, ein größerer, sie in traulichem Gespräch reden zu hören, und eine wahre Seelenerhebung, die Thaten ihres schönen Gemüthes zu erleben. Ein solches Erlebniß aus ihrem jetzigen Hiersein, in welchem der hohe Seelenadel und das künstlerische Zartgefühl der gefeierten Sängerin in anmuthigster Natürlichkeit hervortraten, und ohne daß sie selbst eine Ahnung davon hatte, nur ihrer Umgebung sichtbar, die Verklärung sittlicher Schönheit ihr Haupt umstrahlte, möchte ich mittheilen, aus eigenem Herzensdrange, und zur Erquickung Vieler in dieser zerrissenen Zeit. Aber bequem, das heißt mit einiger Ausführlichkeit, wie das der Eindruck, den es auf mich machte, wenn ich ihn wiedergeben soll, erheischt. Eine Arabeske aus Künstlers Erdenwallen. Es mag später geschehen. Bin ich Ihnen und Ihren Lesern doch so manchen Bericht schuldig geblieben, eine Schuld, die mir schwer auf dem Herzen lastet, mit jedem Tage wächst und abzutragen mit jedem Tage schwieriger wird. Aber wie gewaltig in diesen Zeiten des Unfriedens, der Verwirrung und Pestilenz die Kunst in den Hinter-

grund verdrängt wird, und die Geister von den Wirrnissen der Außenwelt fortgerissen werden, brauche ich zu meiner Entschuldigung wohl nicht erst zu erinnern. Hader, Zwist und Kampf überall; auf allen Seiten Haß, Leidenschaft und Heuchelei; die Edlen treten ab vom Schauplatz, die Heftigen bleiben zu verderblichem Zusammenstoß; die Sache der Menschheit wird durch ihre eigenen Träger entwürdigt; man fühlt sich im innersten Gemüthe zerrissen, kann es weder mit Diesem halten noch mit Jenem, wird irre an sich und an den Menschen, und ermannt sich, von Tag zu Tag Besseres erwartend, um nicht ganz und gar seine schönen Hoffnungen aufzugeben. So bei Ihnen in Deutschland, so bei uns in Frankreich. Und dabei der Tod, in grausiger Geschäftigkeit einherziehend und seine Opfer fordernd, den Kreis der Bekannten und Freunde auf schreckenerregende Weise lichtend. Die ganze Stadt ein Bild der Trauer. In den schwarzbehangenen Kirchen permanente Todtenfeier; Leichenzüge ohne Ende, bis auf acht Särge in einem Wagen, in Ermangelung der Leichenwagen große Umzugsfuhrwerke, in welche das Mobiliar des Gottesackers aufgespeichert wird von Straße zu Straße, von Haus zu Haus, dann Fiacres, dieselben vielleicht, in welchen die Eingesargten vor Kurzem noch Lustfahrten machten, das Alles hinausziehend zu den fernen Gottesackern, oder im Galopp daher zurückkehrend, um die harrenden neuen Gäste zu holen, sich kreuzend mit den Bahrträgern, deren schwarze Schaar nicht minder in ächzender Geschäftigkeit begriffen ist und im Dienste des Todes sich den Schweiß vom Angesichte wischt, während in Kitteln und Blousen des täglichen Lebens unter Anführung eines Greises mit entblößtem Haupt die Armen ihre Leichen selbst auf den Friedhof bringen, in der Last abwechselnd mit theilnehmenden Freunden, hinterdrein Männer, Frauen, Kinder mit verweinten Augen, ein herzbrechender Anblick! So war es bis vor wenig Tagen; jetzt hat Gott sei Dank die Seuche etwas nachgelassen. Aber wer kann unter solchen Umständen und in solcher Stimmung an Musikberichte denken! Ja, wer mag Musik hören! Der „Prophet" ist für mich spurlos vorübergegangen, und so gern ich ihn noch ein oder einige Mal hörte, um über den musikalischen Theil zu berichten, ich kann es nicht, es fehlen mir dazu Lust und Muth. Von dem gestrigen Tag, der uns mit einem Convent drohte und den Berg zur Ebene machen wird, werden Sie in den politischen Blättern lesen, also kein Wort davon, als das eine genügende: Belagerungszustand. Ich gehe, wenn ich kann, heut zu Jenny Lind hinaus, die zum Glück für ihre Ruhe und Gesundheit von der Zudringlichkeit indiscreter Kunstfreunde hier keinen solchen Zustand zu befürchten hat. Ich aber besorge, daß sie der gestrige Tag von Paris verscheuche.

Paris, am 14ten Juni. **A. Gathy.**

Vermischtes.

Rob. Schumann ist in diesem Jahre außerordentlich thätig; außer mehreren bereits früher genannten Werken, die sich unter der Presse befinden, werden demnächst bei F. Whistling Märsche für Pfte. zu zwei Händen erscheinen.

Ende vorigen Monats fand in Hamburg ein geistliches Concert Statt, worin eine Cantate von **F. v. Roda**: Theomela, aufgeführt wurde. Des Componisten wird nächstens in dies. Bl. ausführlicher gedacht werden, da mehrere Compositionen von ihm vor Kurzem im Druck erschienen.

In **Dresden** wurde die seit einem Viertel-Jahrhundert nicht gehörte Oper Cimarosa's „die heimliche Ehe" mit großem Beifall auf's Neue gegeben. Im Uebrigen ist es sehr still; es wird außerdem nur noch Stradella gegeben — sonst nichts; die Hugenotten stehen in Aussicht.

Bekanntmachung.

Bei den beiden früheren Tonkünstler-Versammlungen wurde festgestellt, daß alljährlich eine derartige Zusammenkunft in Leipzig stattfinden solle. In Berücksichtigung der politischen Verhältnisse schien uns jedoch für dieses Jahr ein derartiges Unternehmen in umfassenderer Weise nicht wohl ausführbar, und wir unterließen aus diesem Grunde bis jetzt öffentlich dazu einzuladen. Um aber Gelegenheit zu haben, auch dieses Jahr Mehrere unserer auswärtigen Freunde, die bereits schon ihr Erscheinen anmeldeten, begrüßen zu können, eine störende Unterbrechung zu vermeiden, und die Zeit nicht ganz unbenutzt vorübergehen zu lassen, bestimmen wir für künftigen 26sten Juli früh von 8 Uhr an eine Versammlung des Leipziger Tonkünstler-Vereins, zu der die bereits angemeldeten Gäste, so wie überhaupt auswärtige Künstler und Kunstfreunde Zutritt haben. Der nächste Zweck wird diesmal mehr der einer collegialischen Vereinigung sein, doch werden wir Gegenstände zur Besprechung in Bereitschaft halten, und hoffen, daß auch dadurch manche Anregung hervorgerufen werden kann. Sind die Zweigvereine vertreten, so würde mit den Abgeordneten derselben eine gesonderte Besprechung über fernere Organisation der Vereine das Nächste sein. Einige Stunden des Tages werden, wie bisher, musikalischen Unterhaltungen gewidmet. Die Versammlung findet im Sommerlocal des Leipziger Tonkünstler-Vereins, Gerhard's Garten im Gartensalon des Hrn. Nagel, Statt. Abends zuvor werden wir ebendaselbst versammelt sein, um die bis dahin Ankommenden zu empfangen.

Der Vorstand des Allgemeinen Tonkünstler-Vereins.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

№ 3.

Einunddreißigster Band.

Den 8. Juli 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzelle 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Opern im Clavierauszug.

Henri Litolff, Die Braut vom Kynast, große romantische Oper in drei Acten, von Friedr. Fischer. Vollständiger Clavierauszug von C. Winkler. — Braunschweig, G. M. Meyer jun. Pr. 7 Thlr.

Von A. F. Riccius.

Die Zeitschrift bringt sehr spät die Anzeige dieser Oper. Die Gründe dieser Verzögerung liegen theils darin, daß unsere Bühne das Werk nicht zur Darstellung brachte, theils sind sie in den obwaltenden Umständen zu suchen, nach welchen viele dringende Gegenstände ihre sofortige Erledigung beanspruchten. Wir können aber und wollen die Oper nicht ganz übergehen, und so greifen wir, obwohl sie schon vergessen scheint, nach ihr, weil sie doch unter den letzten inländischen dramatisch-musikalischen Erzeugnissen, ungeachtet ihrer vielen Mängel, zu den besseren zu zählen ist, und ferner der Componist, trotz einer gewissen Zerfahrenheit seines Charakters und seiner künstlerischen Thätigkeit, nicht zu den Schlechtesten unserer Zeit gehört.

Das Buch der Oper dichtete Friedrich Fischer. Es hat zum Gegenstande jene bekannte Sage aus dem Riesengebirge, nach welcher das Fräulein Kunigunde vom Kynast die ihr nahenden Freier den bekannten, gefährlichen Ritt um die an Abgründen erbauten Mauern unternehmen läßt, und dem erst ihre Hand zusagt, der diese einigermaßen schwierige Probe übersteht. An tiefen, schauerlichen Abgründen stiegen die Mauern empor, und unrettbar waren die ritterlichen Freier verloren, denn das Roß, vom Schwindel erfaßt, strauchelte auf dem schmalen Pfade und zerschellte mit seinem Reiter in dem tiefen Höllengrunde. Manchen braven Ritter hatte Kunigunde durch diese grausame Liebesprobe in den Tod gesendet; da nahte der Landgraf Adalbert von Thüringen, ein eben so kühner als vorsichtiger Recke. Wohl einsehend, daß das Gelingen der That nur von der Sicherheit des Rosses abhänge, übte er dasselbe so lange an den gefährlichsten Abgründen des Thüringer Waldes, bis es ohne Furcht und Zittern wie ein Gebirgsklepper die schmalsten Saumpfade ohne Schwindel überschritt. Jetzt eilte er nach dem Kynast, und als er glücklich das Wagniß überstanden und Fräulein Kunigunde ihre Hand und unermeßliche Besitzthümer dem Landgrafen zu Füßen legt, antwortet er ihr wie Schiller's Ritter: „den Dank, Dame, begehr' ich nicht". Und wie jener verläßt er sie zur selbigen Stunde, nachdem er ihr zuvor, und das ist charakteristisch für den biderben und ehrlichen deutschen Mann, ein Paar recht tüchtiger Maulschellen applicirte, womit er ihr den Kitzel benehmen wollte, der sie zu so frevelhaften Beginnen gereizt hatte. Und wirklich machte sie in der Folge keine Versuche mehr, deutsche Ritter und deutsche Pferde so schonungslos hinzumorden. In einem stillen Kloster bereute sie ihre blutigen Liebesexperimente, und alle ihre Seufzer galten jetzt nur dem himmlischen Bräutigam. — So weit die Sage, die freilich in dieser trockenen Fas-

sung, mit dem ungalanten, prosaischen Ende, wenig günstige Momente für die Bühne darbot. F. Fischer hat das wohl gefühlt und deshalb die einfache Sage mit einem fantastischen Nebel umzogen, der so viel Seltsames in sich birgt, daß man vor dem Erfindungsgeiste des Dichters zurückbebt. In der armen Kunigunde spuken moderne Emancipationsideen; obwohl ein vormärzliches Wesen, singt sie:

> Frei wollt' ich sein, mein eigen nur verbleiben!
> Ich liebte Einen nur, den Vater drunten;
> Die Männer haßt' ich, will ich ewig hassen,
> Weil sie mein Herz in wilder Qual durchbohrt,
> Mich selber zum Entsetzen mir gemacht:
> Da, frei geboren, ich ihnen gleich mich fühle.

Das Entsetzen vor der grausamen, männertödtenden Thörin drang bis in die Felsengrotten, wo der alte, graubärtige Geist des Riesengebirges hauste. Sein moralisches Gefühl drängt ihn, als Rächer der Menschen aufzutreten. Er sammelt seine Geisterhorden auf dem öden, windigen Kamme des Gebirges, und nachdem er ein tüchtiges Donner- und Hagelwetter, und Sturm und Schneegestöber, durch seine schalkhaften Diener losgelassen, damit kein Sterblicher die heilige Berathung durch seine ungeisterhafte Nähe störe, spricht er in der Versammlung der Geister wie folgt: „Auf jenem Berge herrscht ein Weib, das sich aus Stolz und Uebermuth an heiliger Natur vergangen. Ein Wesen, hold vom Ansehn zwar, doch im Gemüth ein harter Fels, hat es der Frevel viele schon an edler Ritterschaft geübt, dem Tod geweiht des Landes Zier; es räche sich Natur dafür." — Worauf

Die Geister im Chor:

> Doch welche der Arten die Frevel zu rächen am besten dir dünkt?

Dann Rübezahl:

> Qualen der Liebe soll sie erkennen,
> Und der gewaltigen Eifersucht Brennen
> Lodre im Busen ihr auf bis zur Gluth,
> Bis sie gesühnet vergossenes Blut.

Der Chor:

> Und welche der Kräfte dies Werk zu vollführen, verlangst du von uns?

Rübezahl:

> Dort zieht mit seiner Schaar ein Mann, an Muth und Adel hoch bewährt; dem trotz'gen Weibe soll er nahn und Werkzeug der Vergeltung sein. Drum lasset Regen, Stürme brausen und hüllt die Erd' in Nebel ein, daß Schaar und Führer sich verirren; — der Führer aber seine Schritte nach dieser Gegend lenken muß. (Er verschwindet)

Die gesammten Geister beginnen jetzt einen betäubenden Lärm; sie rumoren mit Wollust in den alten Bergen, und wie der Meister sonst die Zügel den Kobolden festgehalten, so stürzen sie sich zügellos jetzt in die ungebundenste Freiheit. Weder Weber's Wolfschlucht, noch Marschner's Geisterchöre im Heiling können nur im Entferntesten den Vergleich aushalten mit dem planvollen Lärmen der Rübezahl'schen Elementargeister. Auch reden jene besseres Deutsch. Diese singen und sprechen:

> So ist's recht!
> Wollen schon kirren,
> Gänzlich verwirren
> Menschengeschlecht!

Ich will jetzt kurz den Gang des Drama's verfolgen.

Der Landgraf Adalbert und sein Freund Hugo berühren auf ihrer Rückreise von einem Kreuzzuge die Gegend des Riesengebirges. Sie sind es, denen der Lärm der Rübezahl'schen Elementargeister zugedacht. Natürlich verirren sie sich, so wollte es ja die Rübezahl'sche Vorsehung. Sie treffen den Burgmann Siegwald aus dem Kynast und seinen Knappen Wolf, ausgesendet, um aus einer am Wege stehenden Blende das Bild des Fräuleins — als Lockspeise für die anfahrenden Ritter, resp. Freier, aufgestellt — wegzunehmen. Hier gebe ich aus dem Buche das Zusammentreffen dieser vier Männer:

Wolf. Es kommen Freunde!

Hugo. Nach trübem Wetter folget Sonnenschein.

Adalbert. Auf fremdem Wege finden sich die Führer.

Siegwald. Wo kommt ihr her?

Hugo. Von Palästina, wo wir den Kreuzzug mitgemacht.

Adalb. Ha, seht die beiden Frauen dort!
Hoch auf den Zinnen jener Burg!
Die Eine schaut so finster drein.

Wolf. Das ist die Marmordame!

Siegw. Schweig!

Adalb. Wie?

Siegw. Die eine Dame ist des Kynasts Herrin — Kunigunde.

Adalb. Das also ist?

Siegw. Der Kynast. — Eine stolze Burg, nicht wahr? Die schönste weit und breit, und eine Jungfrau, nie erobert.

Adalb. Ihr meint die Burg?

Siegw. Und Dame. Jungfrauen sind noch Beide, Ihr habt gewiß von ihr gehört? u. s. f.

Siegwald singt die Romanze vom Höllenabgrund am Kynast. Bolko, Kunigundens Vater, stürzte in diesen Abgrund. Der über seinen Tod betrübten Tochter nahen unzarter Weise die Freier, ehe sie noch den ersten Schmerz vergessen. Erzürnt darüber, schwört

sie, sich dem nur als Weib zu ergeben, der kühn die Mauern der Felsenburg umreitet. Viele edle Ritter fanden ihr Grab durch die Caprice des Fräuleins. Der muthige Adalbert unternimmt dennoch das Wagstück. Er wird auf Tod und Leben mit ihr ringen; nicht um Liebe, sondern den stolzen Wahn ihr zu bezwingen. — Unter schauerlichen Geisterklängen zieht der Ritter in die Burg ein. Kunigunde, im Vorgefühl ihrer endlichen Niederlage, bereut den gethanen Schwur und ist von Gewissensbissen gefoltert. Adalbert sieht die Dame: Bei Gott, ein adlig schönes Weib! Jetzt beginnt die psychologische Verwirrung in Kunigundens Charakter. Sie liebt, sie haßt, sie weint, sie trotzt, sie zeigt sich nun deutlich als das Opfer der Rübezahl'schen Vorsehung. Adalbert's Freund, Hugo, und der Kunigunde Freundin, Mathilde, halten einen Rath, wie sie den Ritter von seinem Vorsatz abbringen. In diesem Zwiegespräch offenbart sich, daß Mathilde des Landgrafen Adalbert Schwester. Diese Dame stellt der Dichter hin als Jungfrau, wie sie sein soll, als das Frauenideal, als ein versöhnendes Element gegenüber der ausschweifenden und unnatürlichen Kunigunde. Die aber geräth in immer größere Schrecken vor sich selber. Die Berggeister zeigen ihr aus jeder Mauerspalte ihre höhnischen Koboldslarven:

> Entsetzlich! Kalter Todesschweiß benetzt mein Haar,
> Ich beb' vor Frost!
> Im Herzen nur ist glühend Feuer
> Und lodert auf als eigne Hölle!
> Empor gebeugter Stolz!

Aber Kunigunde ist ein Weib.

> Sie hat in ihrer Noth nur Thränen!

Von hier an wird die arme Kunigunde ein Zerrbild. Sie erscheint als vollständige Carricatur, während doch das adlige Weib, was der Dichter schildern wollte, auch in dem herbsten Schmerze sich nie zu dem Greinen einer gemeinen Sclavin herablassen durfte. Das ganze Finale des zweiten Actes bietet uns das Bild des zerissenen Burgfräuleins. Halb liebestoll, halb wahnsinnig verkündet sie ihr Elend auf die lauteste Weise, in den höchsten Corden der weiblichen Stimme. Wie unedel, auf so geräuschvolle Weise der Welt seinen Schmerz zur Schau zu tragen!

Den dritten Act beginnt Adalbert mit einer größeren Scene. Auch er zeigt Anlage, in einen psychologisch verwirrten Zustand einzutreten: er fängt an in Kunigunde verliebt zu werden, und als ihm Mathilde versichert, er werde wieder geliebt, beginnt in seinem Busen eine mildere Stimmung Platz zu ergreifen. Der verhängnißvolle Ritt um die Zinnen der Burg beginnt hinter der Scene. Wie schade um das neue Seitenstück zum Hund des Aubry, oder der Ziege der Esmeralda! Die Rübezahl'schen Gnomen und Kobolde postiren sich an die beiden Seiten der gefährlichen Mauern und tragen so den Ritter ungefährdet über den Höllengrund. Dies erfahren wir alles von Siegwald, der während der verhängnißvollen Augenblicke für die beiden auf der Scene befindlichen Damen auslugt, und über das Schauspiel Bericht erstattet. Der Ritt gelingt; der Chor ruft: Heil dem tapfern Mann! Adalbert erscheint und verschmäht die sich selbst ihm antragende Kunigunde.

> O grauenvolle Worte,
> Die kund sein Mund jetzt gab,
> Sie sind die dunkle Pforte
> Und meiner Hoffnung Grab —

singt die Niedergeschmetterte und mit ihr der mitleidige Chor. An dieser Stelle bringt die Volkssage die Maulschellen. Der Dichter mußte natürlich davon absehen. F. Fischer schließt das Buch mit einer Heirath, und so feiert die Natur ihren Sieg über das entartete Frauenherz.

Es ist jetzt Zeit, den musikalischen Theil der Oper näher zu beleuchten. Ueber Litolff ist in dies. Bl. schon öfter mit ehrender Anerkennung gesprochen worden; einige Beurtheiler von ihm haben ihn sogar in seinen Fähigkeiten und seinen Leistungen den Besten unserer Zeit gleichgestellt. Ich theile nicht ganz diese Ansicht. Vor allem vermisse ich an Litolff eine höhere Selbstständigkeit und Ursprünglichkeit. In der großen Anzahl von Werken, welche die musikalische Presse von ihm veröffentlichte, ist nicht Eines zu erwähnen, welches den Stempel höherer Weihe an sich trüge, obwohl alle mehr oder minder in einem anständigen Tone geschrieben, und hier und da mit geistreichen, ja sogar pikanten, humoristischen Zügen ausgeschmückt sind. Liebenswürdig hat sich Litolff eigentlich nur in seinen kleineren Sachen gezeigt, die größeren sind mit Anstrengung geschaffen; sie sind schroff, oft hainbüchen. Er bedarf eines großen Aufwandes von Mitteln, um uns zu demonstriren, daß er etwas sei, und daß er überhaupt etwas wolle. Deshalb muß sich auch der Zuhörer mit Anstrengung zum Genusse nöthigen, und es bleibt in ihm dieselbe unbehagliche Erinnerung, welche jedes Aufgedrungene zu hinterlassen pflegt. Die musikalische Welt war in früheren Jahren geneigt, Litolff zu begünstigen, man erwartete von ihm Bedeutendes, und hatte in sofern Recht, als man, auf die allmälige Vervollkommnung des menschlichen Geistes bauend, nach so guten Anfängen auch bei ihm ein rasches Fortschreiten vermuthen durfte. Das ist bis jetzt nicht eingetroffen. Vielleicht steht diese Zeit der höheren Entwicklung

noch bevor; es würde wenigstens dem durch diese Oper namentlich geschädigten Rufe des Componisten zu unendlichem Vortheil gereichen, könnte die spätere Kunstkritik von ihr sagen, sie sei in der Entwicklungsperiode des Componisten geschrieben.

(Schluß folgt.)

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. Luckhardt in Cassel.

Bochmann, R., Casseler Carneval- und Modetänze für Pianoforte. 15 Sgr.

Häser, C., Ich komme bald! Lied für Sopran oder Tenor mit Piano. Op. 11. 10 Sgr.

———, do. für Alt oder Bariton. 10 Sgr.

———, Gebet, Lied für eine Singst. mit Piano (Liederkranz Nr. 16). 5 Sgr.

Liebe, L., Deutschland hoch! Gedicht von Rückert, componirt für eine Bassstimme mit Piano. Op. 6. 12½ Sgr.

———, Fantasie über Mendelssohn's Lied: „Ach um deine feuchten Schwingen" für Pianoforte. Op. 16. 15 Ser.

Schumann, R., Fantasiestücke für Pianoforte und Clarinette. Op. 73. 1 Thlr. 5 Sgr.

———, do. für Pianoforte und Violine. 1 Thlr. 5 Sgr.

———, do. für Pianoforte und Violoncelle. 1 Thlr. 5 Sgr.

———, do. für Pianoforte und Clarinette (oder Violine, od. Violoncelle). Op. 73. 1 Thlr. 20 Sgr.

Spohr, L., 4tes Doppel-Quartett für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelles. Op. 136. 3 Thlr. 15 Sgr.

———, 31stes Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 141. 2 Thlr. 15 Sgr.

Waldeck, F., Variationen über ein Original-Thema für Pianoforte. Op. 12. 12½ Sgr.

———, Fest-Marsch für Pianoforte. 5 Sgr.

Verlag von *J. André.*

Charles Voss

Op. 97. Fantasie über Themas aus Sonnambula für Pfte. 1 Fl. 12 Kr.

Früher erschienen:

Op. 63. Stradella f. Pfte. 1 Fl. 12 Kr.
Op. 66. Hugenotten f. Pfte. 1 Fl. 21 Kr.
Op. 66. do. do. zu 4 Hdn. 1 Fl. 36 Kr.
Op. 70. Czaar u. Zimmermann f. Pfte. 1 Fl. 21 Kr.
Op. 73. Part du Diable f. Pfte. 1 Fl. 30 Kr.
Op. 86. Lucrezia Borgia f. Pfte. 1 Fl. 12 Kr.

H. Cramer

Op. 57. Brillante Fantasien f. Pfte.
Nr. 1. Fahnenwacht von Lindpaintner. 45 Kr.
Nr. 2. The last rose. 54 Kr.
Nr. 3. Liebend gedenk' ich dein. 54 Kr.

Verlags-Bericht, Monat Mai, *von* Schuberth & C. *in Hamburg u. New-York,*

enthaltend Neuigkeiten, welche durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nehmen:

Brunner, Bouquet de Mélodies p. Piano. „Pré aux Clercs". Op. 109, Nr. 3. 7½ Sgr.

———, do. do. „Anna Bolena". Op. 109, Nr. 4. 7½ Sgr.

Fesca, A., Frühlingslied f. Sopran oder Tenor. Op. 55, Nr. 5. 10 Sgr.

Gurlitt, C., Sommergang in die Heimath. Duett f. 2 Soprane. Op. 5, Nr. 3. 12½ Sgr.

Kressner, O., Praktischer Lehrmeister im Gesange. Erste Abtheilung. 24 tägl. Studien zur Bildung der Stimme. 1 Thlr.

Krug, D., Fantasie aus der Oper: „der Alte vom Berge", f. Pfte. Op. 33. 20 Sgr.

Liszt, F., „Einsam bin ich nicht alleine". Volkslied von Weber, f. d. Pfte. übertragen. 10 Sgr.

Schmitt, J., „Erster Lehrmeister am Pfte". 2ter Cursus. 1 Thlr. 7½ Sgr.

Schumann, R., 3 Lieder f. Pfte. übertragen von C. Reinecke. Cah. 2. Die Lotosblume — Frühlingsglocken — Ständchen. 15 Sgr.

Walter, Aug., Frühlingslied — Scherzo — Capriccio, f. Pfte. Op. 5. 20 Sgr.

(Durch alle Buch- u. Musikhandlungen zu beziehen.)

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 4.** Den 11. Juli 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Opern im Clavierauszug.

Henri Litolff, Die Braut vom Kynast u. s. w.

(Schluß.)

Der größte Schaden an der Musik der „Braut vom Kynast" ist die schon vorhin angedeutete Unselbstständigkeit derselben. Litolff zeigt hierdurch, daß auch er seinen Theil von dem musikalischen Mißgeschicke seiner Landsleute zu tragen habe. Nach den bisher gemachten Erfahrungen scheint eine englische Schule zu den Unmöglichkeiten zu gehören. An allen Componisten dieser Nation zeigt sich eine entschiedene Hinneigung zum Fremden, und nur das ist am Ende an ihnen zu loben, daß sie nicht wie Herkules am Scheidewege bleiben, sondern eine bestimmte Partei ergreifen. Balfe und Wallace haben das mühelosere Theil erwählt, sie folgen den Franzosen und Italienern; Macfarren, Bennet und der Mann in Frage, Litolff, lieben das solidere Deutsche. Die ersten Beiden der zuletzt genannten haben sich entschieden der Mendelssohn'schen Schule angeschlossen, der Letztere schwebt wie ein Rohr im Winde. Kommt es darauf an, die Meister zu suchen, denen er besonders folgt, so dürfte Weber, noch mehr aber dessen Epigone Marschner zu nennen sein, obgleich auch der diesen beiden fremdstehende Rossini hier und da auftaucht. Und hier liegt freilich für den speciellen Fall Marschner's „Hans Heiling" ziemlich nahe. Ein Geisterfürst, Geisterchöre, dasselbe Hineingreifen des Gespenstischen in das Menschliche, Sturm und Ungewitter, und welche Aehnlichkeiten es noch mehr giebt. Dichter und Componist wandeln einen gleichen Weg; Jeder von ihnen klammert sich, theils bewußt, theils unbewußt an Gegebenes. Sie gleichen hierin Lortzing, nur daß dieser aus dem wohlgefüllten Schubkasten seiner scenischen und musikalischen Erfahrungen im Allgemeinen glücklichere Griffe zu thun pflegt. Marschner hat bis jetzt noch keinen so entschiedenen Nachahmer gefunden, es ist der erste Weihrauch, der ihm in dieser Beziehung geopfert wird. Leider kommt auch hier die ominöse Schiller'sche Phrase in Anwendung: „wie er sich räuspert und wie er spuckt u. s. w." Marschner's naturwüchsiges Wesen, seine wilde Kraft, sein durch und durch ernstes, deutsches Wesen gehen dem Britten ab. Der Arme fällt am meisten aus der Rolle durch die oft zeilenlangen Cadenzen, die er seinen Helden und seine Heldin ganz in italienischer Weise singen läßt. So unlogisch ist niemals Marschner in seinen besseren Werken verfahren, warum war Litolff so ehrbegierig, sich gerade darin vor seinem Muster auszeichnen zu wollen? Doch wozu über diese kleinen Schwächen noch rechten! Am meisten zu beklagen ist der Mangel an originellen, charakteristischen Melodien. Es giebt Stellen, bei welchen man ernstlich bedauern muß, daß der Componist mit so nachlässiger Selbstkritik gegen sich verfahren. Jeder Operncomponist, welcher das melodische Element mit Nachlässigkeit behandelt, gräbt sich selbst sein Grab, und am Ende hat Jener immer ein größeres Recht der Duldung für sich, der, wenn auch oft leichtsinniger Weise, harmlose und leichtfaßliche Melodien

schafft, als der Grübler, der mit pedantischem Wulste sich gegen die einfache Natur verbarrikadirt.

Die Behandlung der Singstimmen, namentlich des Tenors und Soprans, ist die verwerflichste. Ein immerwährendes Verweilen in der Höhe macht die Stimmen müde, und so ist am meisten die arme Kunigunde zu bedauern, deren Part mit ungebrochener Stimme zu Ende zu singen fast ein Riesenwerk scheint. Dazu kommt, daß der Tonsetzer sich nicht scheute, den hohen Tönen viele Worte unterzulegen, und überhaupt den Sängern Figuren zur Ausführung anzumuthen, die sich für alle Instrumente besser als für die menschliche Kehle und Zunge eignen. Marschner verfährt beinahe eben so in seinen Opern, namentlich im Templer; es ist dieses Verfahren dort eben so unschön als hier, und keineswegs der Nachahmung würdig. So wenig die Italiener der Neuzeit als Muster im musikalischen Drama gelten können, diesen technischen Fehler vermeiden sie mit Glück, und darin möge man ihnen nacheifern.

Daß Litolff Declamationsfehler begangen, finden wir verzeihlich; er ist ein Ausländer und somit außer Stande, die ihm fremde Sprache bis in ihre innersten Geheimnisse zu durchdringen. Einen großen Theil dieser Schuld trägt der Dichter mit, dessen schlechte Prosodie den unerfahrenen Mann an einer Menge Klippen scheitern ließ. Da nur der Clavierauszug vorliegt, ist es nicht möglich, über die Instrumentation zu berichten. Nach der äußeren Gestaltung des Melodischen und Harmonischen läßt sich auch hierin auf ein Hinneigen zu Weber und Marschner schließen. Es würde wenigstens thörigt scheinen, wenn der Componist bei gleich Gegebenen einen anderen Weg suchen wollte, als den von diesen beiden Meistern so genial vorgezeichneten. Der Clavierauszug ist mit Fleiß gefertigt und die Ausstattung eine treffliche.

Sollte Litolff ein gleiches Unternehmen beginnen, so möge er vor allen Dingen daran denken, seine Unabhängigkeit zu wahren. Dieses unstäte Hin- und Herschwanken, diese Unentschlossenheit, die am meisten aus mangelhaften Studien zu entspringen scheint, ist eines wahren Künstlers unwürdig. Auch beschere ihm der Himmel bessere Texte. Der Mangelhaftigkeit des seinigen ist ein großer Theil des Mißlingens zuzuschreiben.

Für die Orgel.
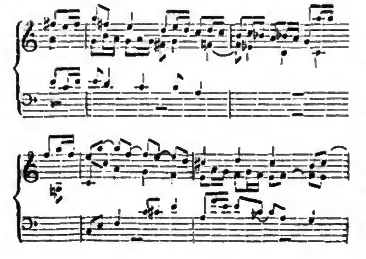
J. Seb. Bach, Sämmtliche Compositionen für die Orgel, herausgegeb. von G. W. Körner. Heft 4: 19 bis jetzt unbekannte Choralvorspiele, und Heft 5: 10 wenig bekannte Fughetten und Fugen enthaltend. Subscriptionspreis für jedes 7½ Sgr.

Es ist das Kennzeichen eines Genius, daß er seiner Zeit voraneilt, und nicht blos diese, sondern auch kommende Zeiten erfüllt. Nach diesem Maaßstabe erscheint Bach als ein solcher Genius, und zwar in optima forma. Gleichzeitig mit Händel geboren, füllte er bis zu seinem Tode nicht nur seine Zeit, sondern von da nach hundert Jahren auch die unsrige, und wird noch wer weiß welche ferne aschgraue Zukunft (nicht nach Jahren, sondern Jahrhunderten zu messen) erfüllen. Das Wesen des Genius erscheint somit wie ein strahlendes Gestirn, wie die ewige, herrliche Sonne: nicht eine Welt, sondern ein ganzes Weltsystem erleuchtend! Und so erleuchtet und erwärmt der Genius auch andere Geister, die sich's freudig bewußt werden und ihm für die schöne, geistige Erhebung auch von ganzem Herzen dankbar sind. — Summa summarum: wer Bach kennt, deß Herz ist voll von ihm, deß geht der Mund über von ihm! Zelter schreibt an Göthe: „der selige Cantor ist eine merkwürdige Erscheinung der Gottheit!"

Im ersten Werke sind 19 Choräle auf verschiedene Art bearbeitet, d. h. canonisch, oder der Cantus firmus verschiedenen Stimmen zugetheilt, auch derselbe fugirt, oder als Trio und in fünfstimmiger Harmonie. Als ein Curiosum verdient Choral Nr. 15: Vom Himmel hoch 2c. Erwähnung. Das Vorspiel ist ausdrücklich mit dem ⁶⁄₈ Tact bezeichnet, enthält aber dessen ungeachtet meist Gruppen von nur zwei Achteln anstatt von dreien. Die fast beständig dazutretenden Sechzehntheile würden demnach zwei Einschnitte (hier als zwei Triolen gedacht) erhalten, welcher Eintheilung jedoch in der Mitte der 7te und 8te Tact mit seinen auf einmal erscheinenden Dreiachtelgruppen Hohn spricht. Und endlich im 4ten Tact vom Schluß geben die drei Unterstimmen zugleich die rhythmische Ordnung von drei Achteln, sechs Sechzehntheilen und zwei Achteln! Schon der Anfang wird der Ausführung wegen Manchen stutzig machen.

Was das zweite Werk betrifft, so werden sich die Fugen und Fughetten insbesondere durch ihre leichte Ausführbarkeit, was wohl bei Bach mit zu den Seltenheiten zu gehören scheint, Freunde genug erwerben. Nr. 8, „Phantasie" überschrieben, zeigt in den zwei Tacten der Einleitung wieder eine Bach'sche Curiosität, wenigstens Eigenthümlichkeit, durch die von Pausen zerrissenen Zweiunddreißigtheile. Gegen die Frivolität der letzteren tritt nun, bedächtigeren und ernsten Schrittes, das Fugenthema, von einem Contrasubject und sogleich noch von einem zweiten gefolgt, auf.

Dem Hrn. Verleger gebührt für die Veröffentlichung überhaupt, und insbesondere für die äußerlich schöne Ausstattung der Bach'schen Compositionen der Dank aller Freunde der wahren Kunst. Doch auch diese Freude soll, wie alle irdische insgemein, nicht vollkommen sein. So wie eine schöne Frucht den häßlichen Wurm, so birgt diese neue Ausgabe eine nicht geringe Zahl von — Fehlern. Einige mögen wohl vom Notenstecher herrühren, die eine genauere Revision (bei Bach freilich doppelt nothwendig) zu beseitigen unterließ; die anderen, weniger auf Rechnung des Herausgebers zu schreiben, sind vielmehr Folge mangelhafter Abschriften oder gar Abdrücke. Hier in diesem Dunkel vermag nur ein wirklicher Kunstverständiger den rechten Weg zu finden, indem er, ohne aus Pietät gegen Bach auch nur einen einzigen Strich an ihm ändern zu wollen, aus der Kunst selbst den leitenden Faden hernimmt, der ihn mit Sicherheit auf die Irrthümer oder Zusätze führt. Dringend wird daher Hr. Körner um etwas mehr äußere Sorgfalt, um die höchst nöthige Correctheit bei Fortsetzung der Bach'schen Werke ersucht. Eine summarische Erwähnung der hier in Rede stehenden Fehler möchte Ref. wohl hier geben, wenn nicht sowohl der Raum, als die Rücksicht gegen die Leser, die doch einmal ein bloßes Druckfehlerverzeichniß weder interessiren noch befriedigen kann, ihn daran verhinderte. Nur einen Beleg für viele, vielleicht noch schlimmere Irrthümer giebt Ref. in folgendem Beispiele aus einer Bach'schen Fuge, C=Dur, entlehnt aus einem dritten vorliegenden Werke: „Der Orgel=Virtuos, Auswahl von Tonstücken aller Art für die Orgel, von den vornehmsten Orgel=Componisten älterer und neuerer Zeit, zum Studium und zum Gebrauche bei Orgel=Concerten, herausg. von G. W. Körner", Nr. 283, Pr. 5 Sgr.





Das erste f im Alt rechtfertigt sich schon eher als das im Sopran, wofür fis verbleiben muß. Eben so ungerechtfertigt erscheinen die Bee im folgenden Tact, so wie daselbst das plötzliche Abschnappen des Tenors, der vermuthlich statt seiner ganzen Pause eine ganze Note g, und das lehrt auch schon die Folge, gehabt hat. Das Nachfolgende mag Jeder selbst in Erwägung ziehen. Schließlich bezweifelt Ref., daß einige Quintenparallelen und in die Höhe geführte kleine Septimen dem strengen Bach wirklich zuzuschreiben sind.

Dessau. Louis Kindscher.

Aus Breslau.

Die Wintersaison ist beendet — und glücklich beendet, trotz dem es schien als würde wenig Heiterkeit und Leben in derselben herrschen. Das furchtbare Gespenst der Cholera war es, das die heitersten und sorgenlosesten Mienen erstarren machte und Jedem Furcht einflößte. Sie ist vorübergegangen, ungeachtet Tausende in ihren gefräßigen Magen versenkt wurden. Doch wozu der traurigen Vergangenheit denken — an die Vergangenheit wollen wir uns erinnern, aber nur an die fröhliche. Der Monat Januar brachte uns Hrn. Apollinari de Kontsky, einen sehr tüchtigen Violinvirtuosen, dem es aber trotz seiner eminenten Fertigkeit nicht gelang, sich die Geltung zu verschaffen, die er mit Recht verdiente. Nach ihm kam der blinde Flötist Döge, so wie ein ehemaliger Zögling des hiesigen Blinden=Instituts, Friebe, zu Concerten hierher. Letzteren hatten wir Gelegenheit zu hören. Sein seelenvolles Spiel, so wie die bedeutende Fertigkeit, womit er die technischen Schwierigkeiten überwand, sicherten ihm volle Anerkennung. Am 1sten Mai traf Thalberg hier ein, um ein Concert zu geben. Schon acht Tage vor demselben waren der größte Theil der Sitzplätze mit à 1 Thlr. verkauft. Am Concertabende selbst — das Concert fand in der Aula der hiesigen Universität Statt — hatte sich nicht allein ein außerordentlich zahlreiches, sondern auch ein sehr ausgewähltes Publikum eingefunden. Jede der sechs Piècen, die eigentlich, streng genommen, keinen künstlerischen Werth hatten, wurden mit rauschendem Beifall begleitet. Er spielte eine Phantasie über die Serenade und Menuett

aus Don Juan, eine Barcarolle, Phantasie über ein Thema aus Lucrezia Borgia, Lieder ohne Worte von Mendelssohn, Finale aus Lucia (variirt), Phantasie über das Schlummerlied, und Tarantella aus der Stummen von Portici.

Von größeren Musikaufführungen, welche am Schluß der Saison, und zwar in der Charwoche, stattfanden, nenne ich nur die Lamentationen, welche alljährlich am Mittwoch, Donnerstag und Freitag in genannter Woche in der Domkirche stattfinden, so wie am Charfreitag selbst auch Graun's Tod Jesu in der Elisabeth-Kirche zur Aufführung kam. Ferner führte noch der Musikdirector Mosewius mit der Singakademie, deren Dirigent er ist, Mendelssohn's Athalia auf. Zum Benefiz für unsern Theater-Kapellmeister Seidelmann fand diesmal in den Räumen des Theaters die sonst immer am Grünen-Donnerstag in der Aula, unter Leitung vom Kapellmeister Schnabel (Sohn des verdienstvollen ehemal. Domkapellmstr. Schnabel) zu Gehör gebrachte „Schöpfung" von Haydn Statt. Das Haus war bis in die höchsten Räume gefüllt. Auf der Bühne, die zu einem Concertsaal eingerichtet war, erhob sich terrassenförmig das Orchester; rings um dasselbe waren noch Sitze für die Zuhörer angebracht. Die Damen Küchenmeister, Bunke und Louise Meyer, die HH. Kechle, Hirschberg, Rieger und Prawit hatten die Solopartien übernommen. Chor und Orchester waren verstärkt worden. Als die Gardine in die Höhe ging, ertönte ein freudiges Ah! über die wahrhaft brillante Ausstattung aus dem Munde der Versammlung. Das Werk des sinnigen Altmeisters wurde mit solcher Kraft, Gediegenheit und Präcision ausgeführt, daß dieser Abend noch lange in Erinnerung bleiben wird. — Um sich hören zu lassen, trafen in der Mitte des Monats Mai zwei Wiener Virtuosen, Hackensöllner und Minkus (Piano und Violine), hier ein, deren Concerte einer recht zahlreichen Theilnahme sich erfreuten.

Das Theater führte uns während des Winters drei neue Opern vor, nämlich „Prinz Eugen" von G. Schmidt, „das eherne Pferd", welches vier Mal volle Häuser machte, und Halevy's „das Thal von Andorra", das auch hier mit großem Beifall aufgenommen wurde. Einer ausführlichen Besprechung dieses Werkes dürfen wir uns hier enthalten. — Außer den Concerten, welche im Saale des Café restaurant alle Donnerstage von der Theaterkapelle unter Leitung des Musikdir. Hesse, der gewöhnlich die classischen Musikstücke dirigirt, und Orchesterdir. Blecha stattfanden, und worin außer Werken von Mozart, Beethoven, Haydn, Gade, Maurer, Hesse, Spohr, auch größere Conversationsmusikstücke executirt wurden — so kamen als noch nie hier gehört die G-Dur Symphonie von Haydn, so wie die A-Dur Symphonie von Beethoven zur Aufführung, — waren keine Concerte weiter von Bedeutung. Dieselbe Kapelle veranstaltete auch im Musiksaale zwei musikalische Soiréen, die auch recht zahlreich besucht waren. Ueberhaupt ist dieses Musikchor das einzige in der Stadt, welches im Stande ist, Werke genannter Meister in würdiger Weise auszuführen. Die Concerte finden auch während des Sommers im Libichschen Garten am Donnerstag Statt. — Der Breslauer Künstlerverein ist schon im November selig entschlafen. —

C. A.

Vermischtes.

Aus **Dresden** schreibt man uns: In Nr. 2 des 31sten Bandes dies. Bl. steht, es würde hier außer Cimarosa's „heimliche Ehe" nur Stradella gegeben. Um unsere musikalischen Genüsse nicht allzu einseitig erscheinen zu lassen, berichtigen wir obige Notiz dahin, daß mit jenen Opern der Freischütz und Wildschütz abwechseln, und daß außer den Hugenotten the Gipsys Warning von Benedikt einstudirt wird. Letztere von Hrn. Barberini, welcher, bisher Musikdirector der italienischen Operngesellschaft zu Berlin, wie man sagt vorläufig auf drei Monate in gleicher Eigenschaft hier angestellt worden ist. Ferner soll auch „der Prophet" in Aussicht stehen. — Aus den gegebenen Opern läßt sich ersehen, daß nicht alle Dekorationen verbrannt sind, sondern wahrscheinlich nur die des alten Theaters, indem die jetzt gebrauchten im Concertsaale des neuen Theaters aufbewahrt werden.

F. W. M.

Viele Musiker geben jetzt in **Paris** gratis Concerte, z. B. Alkan, um nur vom Publikum nicht vergessen zu werden.

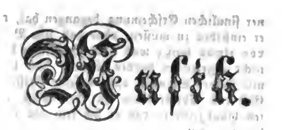
Die Oper in **Paris** macht jetzt bei der herrschenden Krankheit schlechte Geschäfte. Meierbeer's „Prophet", der sonst immer bei überfülltem Hause aufgeführ wurde, brachte kürzlich nur 500 Frcs. ein.

Tonkünstler-Versammlung künftigen 26sten Juli früh 8 Uhr.

Druck von Fr. Rückmann.

22

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Einunddreißigster Band. **№ 5.** Den 15. Juli 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Stufenfolge der Künste im Fortgange der Weltgeschichte.

Von Fr. Brendel.

Die Entwicklung des Menschengeschlechts zeigt uns das interessante Schauspiel der Befreiung des Geistes aus den Banden des Natürlichen, welche ihn anfangs fesselten; sie zeigt uns die Erhebung des menschlichen Bewußtseins aus seiner frühesten Versunkenheit in das Natürliche zur Existenz in der ihm entsprechenden Gestalt, zur Existenz des Geistes in Geistesgestalt. Wir haben bei dieser Entwicklung die Anschauung, wie der Mensch sich aus den thierischen Zuständen, mit welchen seine Geschichte beginnt, mehr und mehr herausarbeitet und sich als Mensch erfassen lernt, und erblicken in diesem Fortgange ein rastloses Weiterschreiten von dem Unvollkommenen zum Vollkommneren, so daß diejenigen irren, welche meinen, daß die Geschichte, wie die Natur, in einförmigem Kreislauf sich drehe. Die Geschichte ist ein prachtvoller, zum Himmel emporstrebender Bau, dem die weltgeschichtlichen Völker und die großen Individuen als Bausteine dienen, ein Bau, welchen jedes später folgende, bei dem Fortschritt betheiligte Volk höher emporthürmt.

Der Orient ist der Anfangspunkt dieser Entwicklung, der Sonnenaufgang der Geschichte; der Orient eröffnet diese große Gallerie der Völker und Individuen. Hier ist es, wo das Bewußtsein, anfangs noch ganz von dem Natürlichen gefesselt, in den Staaten höherer Gestaltung aus dieser Versunkenheit sich emporzuarbeiten, und einer geistigeren Existenz zuzustreben beginnt. Aegypten wird von der modernen Wissenschaft als dasjenige Land in der frühesten Entwicklung der Geschichte bezeichnet, welches am entschiedensten das Erwachen zu selbstständiger Geistigkeit, das Hinarbeiten zum menschlichen Bewußtsein, das Herausarbeiten aus den thierischen Sympathien zur Erscheinung bringt. Die Sphynx kommt von Aegypten nach Griechenland, und giebt dort das bekannte Räthsel auf, dessen Lösung der Mensch ist; sie stürzt sich in's Meer, als Oedipus dasselbe deutet; das Geheimniß, welches sie bewahrte, ist offenbar, der Höhepunkt ihres Bewußtseins ist Gemeingut geworden, und ihre besondere Existenz ist vernichtet. In Griechenlands schönen Tagen leuchtet zum ersten Male der helle Tag eines rein menschlichen Bewußtseins; hier beginnt die höhere Geschichte des Menschengeschlechts; die Vorstufen sind überwunden, und die geistige Arbeit nimmt ihren Anfang. So sehr aber auch der Geist mit der ganzen jugendlichen Klarheit und Energie sich zu erfassen, so sehr er sich frei auf sich selbst zu stellen vermochte, die tiefste Einkehr in das Innere, die tiefste Selbsterfassung war jener Stufe des Bewußtseins noch nicht gegeben. Oedipus tödtet, ohne daß er es weiß, seinen Vater, und heirathet, mit seiner Geburt unbekannt, gleichfalls ohne Vorwissen, seine Mutter. Noch in der Darstellung des Sophokles, auf der Stufe der höchsten Cultur Griechenlands demnach, erachtet er sich dieser Verbrechen als schuldig; was dieser Mensch Oedipus in sei-

ner sinnlichen Erscheinung begangen hat, dafür glaubt er einstehen zu müssen, ohne daß sein Bewußtsein davon etwas weiß; was nach christlichen Begriffen ihm nicht zugerechnet werden könnte, das lastet auf ihm mit solcher Schwere, daß es seine Existenz vernichtet. Erst das Christenthum hat den Geist in solche Tiefen hinabgeführt, daß er sich rein als solcher erfassen konnte; erst hier ist dieser innerste Mittelpunkt erschlossen; erst im Christenthum erkennt sich derselbe als den Herrn der Welt, als die Macht, welche alles Natürliche bezwingt. „Gott ist ein Geist, und die ihn anbeten, müssen ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten''; und weiter: „Selig sind, die reines Herzens sind''. Durch die Reinheit des Herzens, durch die Ausscheidung alles Natürlichen wird diese Erhebung bewirkt; das menschliche Innere ist an die Spitze gestellt, die Fülle des Geistes ist aufgeschlossen. Die Versöhnung mit Gott durch die Reinheit des Herzens, die Lösung aller Widersprüche im Geist, das Princip für die gesammte nachfolgende Geistesentwicklung ist gegeben. Das Christenthum ist der große Wendepunkt der Geschichte; bis zu ihm hin erstreckt sich dieselbe; von ihm aus beginnt sie. In Kampf tretend indeß mit der heidnischen Welt, Wurzel fassend zunächst in Ländern, welche, wie Griechenland, den Geist nur erst in seiner unmittelbaren Einheit mit dem Natürlichen zur Erscheinung zu bringen vermochten, konnte es noch nicht sogleich in seiner ganzen Größe und Reinheit zur Geltung gelangen. Auch es zeigt sich anfangs mit Sinnlichem behaftet, und im weiteren Verlauf der Jahrhunderte des Mittelalters erscheint in Folge davon statt einer überwiegend geistigen Welt die Innerlichkeit des christlichen Princips im Katholicismus wieder nach außen gewendet und verweltlicht. Der nächste weltgeschichtliche Schritt war die durch den Protestantismus gewonnene Vertiefung, und durch ihn sehen wir jetzt die reiche Geisteswelt in Philosophie, Poesie und Kunst hervorgerufen, welche die letzten Jahrhunderte verherrlicht hat. Die tiefste Einkehr des Geistes in sich selbst, im Hinblick auf die gesammte vorausgegangene Entwicklung ist hier erreicht, ein Ziel, worauf die Bewegung der Geschichte von Anbeginn hinarbeitete.

Dem entsprechend gestaltet sich der Fortgang in den Künsten.

Auch die Künste zeigen in ihrer Aufeinanderfolge den Fortschritt vom Aeußeren zum Inneren, von schwerer, Raum erfüllender Materie zu möglichster Geistigkeit des Materials, vom Uebergewicht des Aeußeren zum Hinabsteigen in die Tiefen des Geistes, der dadurch immer mehr in der ihm angemessenen Gestalt erscheint. So wie zwar nur ein Inhalt die Natur in ihrer unendlichen Mannichfaltigkeit durchdringt, so wie die Natur in ihrem tiefsten Grunde nur als der verschieden gestaltete Ausdruck eines Lebensprincips zu fassen ist, so ist es auch nur ein Geist, ein Inhalt, der in den verschiedenen Künsten seine äußere Erscheinung findet. So wie jedoch die verschiedenen Reiche der Natur bald mehr bald weniger vollkommene Offenbarungsstufen des einen Geistes sind, bald mehr bald weniger geeignet erscheinen, das Ganze des Weltinhaltes zur Erscheinung zu bringen, so sind auch die verschiedenen Künste bald mehr bald minder angemessene Ausdrucksweisen für die Unendlichkeit des Geistes. Diese Angemessenheit der künstlerischen Ausdrucksmittel dafür, die größere oder geringere Fähigkeit der einzelnen Künste diese Unendlichkeit zur Erscheinung zu bringen, ihre größere oder geringere Fähigkeit, die Totalität des Geistes darzustellen, bestimmt die Rangordnung derselben. Diejenige Kunst ist die höchste, umfassendste, welche den Geist in entsprechendster Weise zur Erscheinung zu bringen vermag, deren Material ihn in seiner ganzen Fülle aufzunehmen fähig ist, diejenige die niedrigste, die dies am wenigsten erreicht und noch am meisten mit dem Materiellen zu kämpfen hat. Die Poesie ist die höchste, die Baukunst die niedrigste Kunst, denn hier ist der Geist noch in die Materie versenkt, dort erscheint die Materie verflüchtigt, und in den Geist aufgenommen. Skulptur, Malerei und Musik liegen zwischen den genannten beiden Endpunkten und bilden die Vermittlung derselben. Der Baukunst am nächsten steht die Skulptur, an diese schließt sich die Malerei, an diese die Musik, und das Ganze krönt und vollendet die Poesie als die höchste, allumfassende Kunst, die universelle, welche die Eigenthümlichkeit der anderen Künste, so weit es ihr Material gestattet, in sich aufnimmt, die Darstellung der Stimmungen des Herzens mit der Musik gemeinschaftlich hat, und in ihren Schilderungen die plastische Anschaulichkeit der bildenden Kunst zu erreichen bemüht ist.

Baukunst und Skulptur kämpfen noch mit der schweren, Raum erfüllenden Materie. Nicht vollständig in sich abgeschlossen, auf ein anderes außer ihm Befindliches hindeutend, für welches es nur die Vorstufe ist, ist das Werk der Baukunst noch nicht sich selbst Zweck. Der Tempel, die Kirche ist nur erst die Wohnung der Gottheit, nicht selbst die Erscheinung des Göttlichen. Als bürgerliche Baukunst aber dient dieselbe noch endlichen Zwecken und hängt mit dem gemeinen Leben zusammen. Umfassender ist das Material der Skulptur, fähiger für die Darstellung der Totalität des Geistes; die Kunst erwacht in ihr zu größerer, individueller Lebendigkeit, das Werk der

Skulptur ist ein in sich abgeschlossenes Ganze, sich selbst Zweck, und das Unorganische, Elementarische der Baukunst ist verschwunden; die menschliche Gestalt ist der nächste Ausdruck des Geistes. Aber es fehlt der bildenden Kunst der belebte Blick, der Blitz des Auges, und somit dasjenige, was auf sinnlichem Gebiet den Geist am angemessensten zur Erscheinung zu bringen vermag. Der Mangel des Blicks ist hier nur darum kein Mangel, weil aller Ausdruck noch in die Gesammtheit des Körpers gelegt, und das Antlitz mit diesem ebenmäßig behandelt, nicht aber einseitig bevorzugt und allein zum Organ des Ausdrucks gemacht ist. — Die Malerei beschränkt sich auf die Fläche, indem sie den Schein der räumlichen Ausdehnung nach allen Seiten an die Stelle der wirklichen vollen Raumerfüllung setzt. Das Materielle ist schon zum Theil verflüchtigt, und der Geist hat Existenz in einer ihm entsprechenderen Sphäre gewonnen. Aber er ist demohngeachtet noch an das Materielle gebunden. So Bedeutendes das Auge zu offenbaren vermag, immer ist es ein rein sinnliches Ausdrucksmittel, und in der Kunst wenigstens unvermögend, die Fülle der Regungen des Herzens zur Darstellung zu bringen. Die Malerei ist zwar im Stande, das innere Leben desselben, die Stimmungen und Leidenschaften, die Situationen der Seele in Gestalten, Physiognomien und Blick auszudrücken, was aber Gemälde vorzugsweise enthalten, sind immer mächtiger und deutlicher hervortretende, den gesammten Charakter des Individuums bestimmende Eigenschaften, nicht die mehr im Inneren verschlossenen, zarteren, leichter vorüberschwebenden Regungen. Es giebt Empfindungen und Zustände, welche sich im Aeußeren des Menschen gar nicht ausprägen, und für diese hat dann die Malerei kein Organ. Diese tiefsten, verborgensten Regungen darzustellen, ist ganz eigentlich die Aufgabe der Tonkunst. Sie hat das Material gefunden, welches die Tiefen der Seele unmittelbar zum Ausdruck bringen kann. Dies ist die Hoheit, die Größe der Musik, dieser Kunst der Seele, worin sie keine andere zu erreichen vermag. Daß sie jedoch, und insbesondere die reine Instrumentalmusik, nicht vermag, ihren Inhalt zur Deutlichkeit der Vorstellung herauszuarbeiten, daß sie den Geist nur erst in Stimmungen der Seele erscheinen läßt, ist als ihre Beschränktheit, als ihr Hauptmangel zu bezeichnen, und sie muß darum den Preis, die höchste Stufe des Kunstgebiets der Poesie überlassen, welche, universeller, die Tiefe der Empfindung und die Klarheit des Gedankens zu einen, den Geist am vollständigsten zu offenbaren vermag. In der Poesie ist das Aeußere, Sinnliche gänzlich verflüchtigt; der Schall des Wortes ist nicht mehr unmittelbarer Ausdruck des Geistes, wie in der Tonkunst der Ton, sondern erscheint herabgesetzt zu einer willkührlichen Bezeichnung für einen darin verborgenen Inhalt.

Es erhellt aus dem Gesagten, wie jede Kunst eine hervorstechende Eigenthümlichkeit besitzt, in der sie alle übrigen übertrifft, wie sie aber auch eben so sehr der nächstfolgenden stets den Preis überlassen muß; diese büßt die Vorzüge der vorangegangenen zum Theil ein, entschädigt aber dafür wieder durch neue, bisher nicht gekannte Eigenschaften. So sehr daher auch die Grenzen der einzelnen Künste in einander verlaufen, und diese Manches gemeinschaftlich besitzen, so scheiden sich doch auch auf diese Weise die gesonderten Kunstgebiete, und es ist darum hier der Ort, wenigstens was Musik und die Nachbarkünste betrifft, im Vorübergehen die Grenzen noch etwas genauer anzudeuten.

Die Malerei hat nicht mehr die Aufgabe der Plastik, ausschließlich die menschliche Gestalt sich zum Vorwurf zu wählen, und den Geist so weit darzustellen, als er in diese einzudringen fähig ist. Sie geht über die Schranken des Körpers hinaus, indem sie ihren Ausdruck hauptsächlich im Gesicht concentrirt, und die übrigen Körpertheile als untergeordnete hinstellt. Im Vergleich mit der Musik aber ist sie auf einen engeren Kreis von Regungen der Seele beschränkt, und es entgeht ihr das flüchtig verschwebende, es entgehen ihr alle die zarteren Regungen des Inneren. Beide indeß begegnen sich in der Darstellung von Stimmungen. Die Musik läßt dieselben unmittelbar erklingen, die Malerei bemächtigt sich äußerer Gegenstände, um dieselben dadurch zur Anschauung zu bringen. Jene geräth auf einen Abweg, wenn sie den Boden ihrer Innerlichkeit verläßt, und, so weit sie es vermag, durch Nachbildung von Aeußerlichkeiten, durch sogenannte Malerei, — also auf einem Umweg — erst die Stimmung in uns hervorrufen will, diese überschreitet ihre Grenzen und nähert sich der Musik, wenn sie, was sie will, wirklich vor Augen zu stellen versäumt, und den Beschauer mehr errathen läßt. Die Malerei irrt, wenn sie sich, statt im Bilde Alles zu concentriren, in Stimmungen verläuft, welche die scharfen Umrisse der Gestalten verschwimmen lassen; die Musik geht fehl, wenn sie die Objectivität der Malerei erreichen, durch getreue Nachbildung von Aeußerlichkeiten das Innere wecken will. Ein Orgelspieler in großartiger Kirche bei abendlicher Beleuchtung gemalt, — es giebt solche Gemälde — kann uns wohl errathen lassen, um was es sich handelt, aber das Gemälde weist über sich hinaus auf etwas, was außerhalb seiner Grenzen liegt, und Nebendinge sind ausschließlich zur Darstellung gekommen. So schweifen manche Gemälde der Düsseldorfer Schule ebenfalls über diese Grenze hinaus, brin-

gen uns Stimmungen zur Anschauung, für welche das Dargestellte nur eine Andeutung ist, und es scheint hier das erste Grundgesetz übersehen, daß das, was die Malerei malt, wirklich auch in ihr Bereich eingehe. Die Musik geht fehl, wenn sie Natureindrücke, Sichtbares und Hörbares äußerlich allein nachbilden wollte, statt dieselben in den Brennpunkt der künstlerischen Empfindung zusammen zu fassen, und nur das auszusprechen, was durch jene Eindrücke innerlich geweckt wurde.

(Schluß folgt.)

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.
Verleger: Robert Friese in Leipzig.

№ 6.

Einunddreißigster Band. Den 18. Juli 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Stufenfolge der Künste im Fortgange der Weltgeschichte.

(Schluß.)

Wichtiger gestaltet sich das Verhältniß der Musik zur Poesie und das Ineinanderschweifen beider Gebiete; wir bemerken überhaupt weit mehr ein Vorwärtsgreifen der einen Kunst in die nächstfolgende, nicht einen Rückgang derselben, so daß die Malerei in Musik, diese in die Poesie hinüberschweift, seltener aber diese in jene, oder die Musik in die Malerei.

Die Poesie hat mit der Tonkunst, wie diese mit der Malerei, das Reich der Stimmungen gemeinschaftlich; während aber die Musik darauf beschränkt ist, geht jene, die Einheit der Stimmung überschreitend, fort zu größeren Gegensätzen, die sie durch die Einheit des Gedankens zu verbinden vermag, fort zur Deutlichkeit der Vorstellung und zu schärfster Bestimmtheit des Ausdrucks. Die Musik unternimmt, wie uns vielfache Beispiele der neueren Instrumentalmusik lehren, einen vergeblichen Flug, wenn sie die Poesie in dieser Deutlichkeit erreichen, wenn sie den Ausdruck zu solcher Bestimmtheit fortführen will, daß unmittelbar in Worte zu übersetzen ist, was sie meint; sie giebt damit gerade ihre größte Eigenthümlichkeit, das Unsagbare auszusprechen, auf. Eben so wenig vermag sie zu Gegensätzen fortzuschreiten, welche in der Poesie nur noch durch die Einheit des Gedankens ihre Versöhnung finden. Die Musik darf nicht zu solchen losgerissenen Besonderheiten, welche das Band einheitlicher Stimmung nicht umschlingen kann, sich steigern, wenn sie nicht sich selbst untreu werden will. Wurzelnd in der Empfindung, vermag sie nur bis an die Grenzen dieses Reiches vorzuschreiten; will sie mit dem Wort an Bestimmtheit wetteifern, so verläßt sie ihren Boden; bringt sie lauter Besonderheiten, besondere Seelenzustände zur Darstellung, für welche die Einheit nicht mehr in der Grundstimmung, sondern in dem darüber schwebenden, musikalisch nicht dargestellten, abstracten Gedanken liegt, so ist die Harmonie des Kunstwerks zerrissen.

Es bleibt mir noch übrig, die beiden Betrachtungsreihen, welche ich bisher getrennt verfolgte, zusammenzufassen.

Der Entwicklung des allgemeinen Geistes in der Geschichte und der so eben bezeichneten Eigenthümlichkeit der einzelnen Künste entspricht die geschichtliche Aufeinanderfolge derselben, die abwechselnde Erhebung derselben zu Trägerinnen des Zeitbewußtseins. Der Orient, diese noch ganz in das Natürliche versenkte Welt beginnt mit der Baukunst. Die Werke derselben sind in das Abentheuerliche verzerrt, oder sie streben in's Ungeheuere, ohne das Maaß der Schönheit, und die Skulptur, wo sie auftritt, bringt es noch nicht zur reinen menschlichen Gestalt, sondern nur zu einem dämmernden Ahnen, zu Anfängen, die bald, wie in Indien, in das Monströse sich verlieren, bald, wie in Aegypten, mit Thiergestalten verwachsen sind. In classischer Vollendung erscheinen Baukunst und Skulptur zum ersten Male in Griechenland; zum er-

sten Male tritt, entsprechend der Stufe eines rein menschlichen Bewußtseins, welche jetzt erreicht war, die menschliche Gestalt auf in ihrer Reinheit, und das Thierische, was in Aegypten noch ein Wesentliches war, erscheint zum Attribut der Götter herabgesetzt. Nur weil den Griechen innerlich das Bewußtsein der Menschennatur aufgegangen war, vermochten sie entsprechende äußere Gebilde hinzustellen, denn der Mensch vermag nur das in der ihn umgebenden Welt wahrzunehmen, wofür das geistige Verständniß schon erwacht ist, während alles Andere, obschon wahrnehmbar, nicht in sein Bewußtsein fällt. Für das Christenthum genügten diese Künste nicht mehr; das Christenthum forderte ein höheres Material zum Ausdruck für seinen Inhalt. Die Malerei übernahm zunächst die Offenbarung des fortgeschrittenen Geistes. Geistiger als die Skulptur und zugleich noch sinnlich genug, um einerseits dem noch mit Sinnlichem behafteten, noch nicht in seiner Reinheit erscheinenden Christenthum, andrerseits der noch heidnisch plastische Elemente in sich tragenden Individualität der Italiener und Griechen Genüge zu leisten, gelangte in ihr der christliche Geist zunächst zum gegenständlichen Bewußtsein seiner selbst. Auch die Baukunst, dem neuen Princip gemäß umgestaltet, feierte eine erneute Blüthe, aber jetzt vergeistigt, so daß das Materielle möglichst verflüchtigt erscheint. Endlich erblicken wir, hervorgerufen durch die gottesdienstlichen Versammlungen der Christen die ersten Anfänge unserer Musik. Die Kunst, welche dem höher entwickelten Bewußtsein später als höchstes Organ des Ausdrucks dienen sollte, mußte hier sogleich, bei den ersten Anfängen veränderter Weltanschauung ihre erste Entstehung finden.

Die Reformation führte das in der Welt und den leeren Aeußerlichkeiten untergegangene Christenthum zunächst zu seiner ursprünglichen Reinheit zurück; der große Schritt aus der Aeußerlichkeit des Katholicismus in die innere Welt des Geistes wurde durch sie vollbracht. Das religiöse Bewußtsein wurde überhaupt ein vertiefteres. Die Päbste unter Julius II. und Leo X. in Sinnlichkeit, weltliche Pracht und Luxus versunken, ergriffen in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts energische Maaßregeln, um die Kirche gegen die immer mächtiger andringenden Bewegungen des Protestantismus zu schützen. Eine Regeneration des Katholicismus erfolgte. Diese großen Bewegungen waren die weltgeschichtliche Geburtsstunde der Tonkunst als höherer Kunst, ihnen verdankt sie ihren Eintritt in das Leben, und ihre Befreiung von den scholastischen Spitzfindigkeiten der Schule.

So gewahren wir die Stufenfolge der Künste, wie sie ihrem inneren Wesen nach sich darstellt, zugleich verwirklicht in der zeitlichen Erscheinung. Die Poesie aber hat auch hier eine eigenthümliche Stellung. Umfassender als alle übrigen Künste, und nicht an ein beschränktes Material gebunden, für dessen Handhabung eine besondere Begabung, eine besondere Organisation nothwendig ist, im Gegentheil sich des allen Menschen eigenen Ausdrucksmittels bedienend, begleitet sie, die älteste zugleich und die neueste Kunst, alle Culturzustände, nicht stehend oder fallend mit einer besonderen Epoche, deren Wesen gerade dem ihrigen besonders entsprechend wäre, wie wir das bei den anderen Künsten erblicken.

F. B.

Aus Königsberg.

Für sein erstes größeres Auftreten in diesen geschätzten Blättern hat Königsberg vom letzten Winter her ein treffliches Zeugniß vom Kunstsinn seiner Bewohner, der wirklich künstlerische Bestrebungen nicht scheitern läßt, aufzuweisen. Seit vielen Jahren hatte das hiesige Theaterorchester im Laufe jedes Winters eine Anzahl von Concerten für Orchestermusik veranstaltet; zuerst zum Besten seiner Wittwen und Waisen, später zum Besten der Mitwirkenden selbst. Schon im letztvergangenen Winter wurde das alte Unternehmen nur mit großer Mühe fortgesetzt, da für die Herren dieses Beste eben sehr gering ausfiel, und in diesem Winter endlich erfolgte nur noch als letzte Kraftanstrengung eine nicht realisirte Ankündigung der Concerte.

Ein junger, strebsamer hiesiger Musiker, Hr. Friedr. Marpurg, ein Schüler des Leipz. Conservatoriums, jetzt einer der geschätztesten hiesigen Musiklehrer, faßte in Folge dessen zuerst den Plan, aus einheimischen Kräften ein neues Orchester zum Zwecke der Ausführung classischer Orchesterwerke zusammen zu bringen, und dieses Unternehmen wurde von einem über alles Erwarten günstigen Erfolge, sowohl in Betreff der Ausführung, als in Betreff des zahlreichen Besuches gekrönt. Durch die eben so freundliche als bereitwillige Theilnahme der vorzüglichsten hiesigen Dilettanten und die besten Kräfte zweier hiesigen Musikchöre wurde ein Orchester von fast vierzig Instrumenten, mit sieben ersten und eben so viel zweiten Geigen zusammengesetzt, dessen Leitung Marpurg, nicht ohne bedeutende Opfer zu bringen, übernahm, während zur umsichtigeren Leitung des ganzen Unternehmens ein Comitée aus thätigen und einsichtigen Musikfreunden zusammentrat, welches im Laufe der drei ersten Monate d. J. sechs Concerte veranstaltete, deren Hauptbestandtheil durch ihre Benennung „Symphonieconcerte" angegeben war. Wir hörten in denselben nach einander die Symphonien Mozart's Es-

Dur, Beethoven's A-Dur, Gade's C-Moll, Haydn's G-Dur (Op. 80), Beethoven's B-Dur und C-Moll, und die Ouvertüren Cherubini's zu Lodoiska und Medea, Gluck's zu Iphigenie, Mozart's zu Idomeneo und Zauberflöte, Beethoven's zu Coriolan, Mehul's zu Timoleon, Weber's zu Preciosa, Mendelssohn's zum Sommernachtstraum und Meeresstille (zwei Mal). — Durch fleißige und gewissenhafte Proben besiegte Marpurg bald die große Schwierigkeit, welche das erste Zusammenwirken unter sich fremder Elemente bieten muß, und die Aufführungen boten so Befriedigendes, zum Theil recht Löbliches, daß den Leistungen nur einstimmige Anerkennung werden konnte. Allerdings kann sich dies Lob nicht auf die Werke beziehen, deren Wahl wir schon von vornherein nicht billigen konnten, da sie zu ihrer Ausführung nicht nur ein schon lange geübtes Orchester fordern, sondern auch an jeden Einzelnen den Anspruch der Virtuosität machen. Wir denken hier besonders an die beiden Mendelssohn'schen Ouvertüren. Diese Meisterwerke fordern Meisterspieler, deren jeder ein völliges Verständniß der hohen darin enthaltenen Poesie mit mitbringt, denn ein Uneingeweihter schon stört die Elfen in ihrem nächtlichen Treiben, verscheucht die neckischen Kobolde und hindert den Blick in die unendliche grüne Meerestiefe, indem er mit frecher Hand das klare Wasser trübt. Doch wie gesagt, der ausgesprochene Tadel gilt mehr der Wahl der Stücke, als den Ausübenden, denn die Ausführung konnte nie befriedigen, wenn sie auch einem billig angelegten Maaßstabe durchaus entsprach. — Das beste Lob gebührt dagegen der Ausführung von Beethoven's B-Dur Symphonie. Das herrliche Werk wurde mit so edler Auffassung, mit solcher Präcision, solcher Gleichheit des Strichs in den Violinen executirt, daß ihm vor allen ausgeführten Stücken der Preis zuzuerkennen ist. Am würdigsten reihten sich ihr die beiden Symphonien in C-Moll von Beethoven und Gade an, wenn auch allerdings manche Stellen derselben, die selbst für trefflichere Orchester schwer zu vermeidende Klippen sind, zu wünschen übrig ließen. Namentlich denken wir hier an den Anfang des Trio's in Beethoven's Symphonie durch die Bässe; das klang gar kümmerlich! Am schwächsten war die Ausführung der Haydn'schen Symphonie, ein neuer Beweis für die Irrthümlichkeit der so häufigen Ansicht, daß Haydn's Symphonien wegen ihrer leichten Ausführbarkeit am passendsten für minder geübte Orchester wären. Bei anderen, mehr auf massenhafte Instrumentaleffecte berechneten Symphonien kann sich der ängstliche Dirigent getrost hinter dem Wall seiner treuen Blechinstrumente verschanzen, und überzeugt sein, daß die Zuhörer vor Freude über einen großen Schlag die nächsten zwanzig schlecht gespielten Tacte überhören: bei einer Haydn'schen Symphonie fehlt dieser schützende Wall, und jeder, namentlich in den vorderen Reihen der Violinen Kämpfende, ist dem beobachtenden Auge sichtbar, das er nur durch die zierlichste Behendigkeit und Gelenkigkeit befriedigen kann.

Für den ersten Theil des Abends wurden in den Rahmen der beiden Ouvertüren Gesangs- und Instrumentalsolopiècen eingefaßt, die aber fast ohne Ausnahme dürftig ausfielen, weil das Institut ganz außer Verbindung mit der Oper stand, also nur auf Dilettanten in Gesang und Spiel angewiesen war, und gerade die besten Orchestermitglieder aus Befangenheit nicht zum Solospiel zu bewegen waren. Unter diesen Nummern sind daher nur Spohr's herrliches Doppelquartett in D-Moll, Mendelssohn's Sonate für Clavier und Cello (von Marpurg und einem ausgezeichneten Dilettanten trefflich gespielt) und einige gut geübte Männer- und gemischte Chöre von Mendelssohn und Rob. Schumann hervorzuheben.

Hiermit wäre mein Bericht über das hauptsächlichste Concertereigniß Königsbergs im vergangenen Winter beendigt; später haben nur noch zwei größere Concertaufführungen durch die hiesige musikalische Akademie stattgefunden: am Charfreitage der Tod Jesu (seit etwa 60 Charfreitagen hier ein nothwendiges Uebel), und Mitte Juni die Schöpfung, ersterer durch Musikdir. Sobolewski, letztere durch Musikdir. Pabst, die beiden Dirigenten der Akademie, geleitet. Haydn's Werk hörten wir hierbei zum ersten Male in der Kirche. Die Wirkung der, wie immer vorzüglich ausgeführten Chöre war in dem akustisch sehr günstig gebauten Dome wahrhaft großartig; die Soli wurden, da die hiesige Oper gerade in die Provinz gegangen ist, sämmtlich von Dilettanten gesungen, deren wir in Königsberg leider keinen einzigen Genügenden besitzen, wobei denn auf Stimme, Stimmbildung und Auffassung so ziemlich die gleiche Schuld fällt. Außerdem machten sich in Betreff des kräftigen und präcisen Zusammenwirkens mehrere Mängel bemerkbar, die um so unangenehmer auffielen, da wir bei den akademischen Aufführungen durch das allseitig anerkannte bedeutende Directionstalent Sobolewsky's verwöhnt sind.

Königsberg, im Juni 1849. A ch.

Kleine Zeitung.

Magdeburg. Tonkünstler-Verein. Den, in seinen Statuten an die Spitze gestellten Zweck: durch Vortrag von

Musikwerken auf Bildung des guten Geschmackes hinzuwirken, suchte der hiesige Tonkünstler-Verein in dem jetzt verflossenen ersten Quartale seines Bestehens dadurch zu erreichen, daß die verschiedenen Kunststufen, auf welchen die zum großen Theil aus Dilettanten bestehenden Mitglieder sich befinden, in der Wahl des Vorzutragenden möglichst gleichmäßig gefördert würden. — Den Sinn für leidenschaftlosere, reinere Tonverbindungen, den natürlichen Urquell für jegliche weitere mit den Neigungen der Zeit sich verbindende Fortentwicklung, bei Allen anzuregen, benutzten wir mit Dank die freundliche Bereitwilligkeit einer Abtheilung des hiesigen Domchor's, welche unter Leitung unseres Mitgliedes, des Musikdir. Wachsmann, eine Motette von Palestrina mit dem deutschen Texte: „Wie der Hirsch schreit" sangen, und zwar mit solchem Erfolge, daß die Wiederholung desselben noch in derselben Versammlung dem geäußerten Wunsche eines großen Theiles der Mitglieder genügen mußte. — Die Entwicklung des Charakteristischen in späterer Tonkunst wurde repräsentirt durch den Vortrag der Clavier-Suite in D-Moll von Händel, eines Duettes aus der Serenade desselben Componisten: Acis und Galathea, und durch Präludium und Fuge in A-Moll von S. Bach; letztere, so wie die Suite, vom Musikdir. Ehrlich gespielt, das Duett von Frl. Wachsmann und Refer. Sachse gesungen. — Die unserem clavierspielenden Dilettantismus leider oft so fremd bleibenden Ensemble-Werke für Streich-Instrumente hatten ihre Vertreter in drei Beethoven'schen Werken, und zwar dem selten gehörten und hier in Wiederholung gebotenen C-Moll Trio Op. 9, dem großen C-Moll Quartett aus Op. 59, und dem ungerechter Weise etwas vernachlässigten C-Dur Quintett Op. 1. In dem Trio und im Quartett spielte Refer. Kretschmann die erste Geige, Hr. Meyer jun. das Cello, im Quintett eben so Concertmstr. Beck und Musikdir. B. Schneider; die zweite Geige im Quartett Musikdir. Mühling, im Quintett Hr. Weißenborn; die Bratsche in allen dreien der Unterzeichnete; die zweite Bratsche im Quintett Refer. Kretschmann. — Der Liedergattung wurde durch Rob. Schumann's „Du meine Seele" (Frl. Wachsmann), „Ich grolle nicht" und der Hidalgo (Refer. Sachse) gedient. — Auf Frz. Schubert's Claviermusik wurde durch sein B-Dur Trio Op. 99 hingewiesen (Besetzung: Rebling, Beck, Meyer), und von den weniger gespielten Beethoven'schen Sonaten erfreute uns Hr. Otto Lehmann mit der „Les Adieux".

Diejenige Seite der Tendenz unseres Vereins, daß außer der Geschmacksbildung für Tonwerke auch die Belehrung seiner Mitglieder im Auge zu behalten sei, suchten wir dadurch zu gewinnen, daß diesen Tonbestrebungen Ergänzungen durch Worte zur Seite gingen. — Den Sinn und das Wesen des Genie's überhaupt zu erkennen, diente die Vorlesung des Aufsatzes: die Genien, aus L. Schefer's Vigilien. — Ueber Musik überhaupt sprach der Aufsatz von Dr. Mitzsch: Beziehungen zwischen Kunst und Politik. Die Kirchenmusik insbesondere wurde berührt durch den Abschnitt aus Thibaut's Reinheit der Tonkunst: Die Kirchenmusik außer dem Chorale. Als Einleitung zu Palestrina's Motette wurde seine Biographie aus Schilling's Universal-Lexikon mitgetheilt; und während für die Tonmuse Beethoven's die seinen Namen führende Novelle von Lyser, und „des Meisters Testament" gelesen wurden, diente Lyser's Novelle „Vater Doles" der Mozart'schen Musik.

Als Novitätenförderung brachte Frl. Siebert, Refer. Sachse, die M.DD. Ehrlich und Mühling, nebst Dr. Kretschmann zwei von den fünfstimmigen Liedern Ferd. Hiller's zu Gehör mit vielem Antheil, und unserem neuen Mitgliede, Golde jun., gelang es, sich die lebhafteste Anerkennung seines Clavierspiels durch den Vortrag von Beethoven's C-Dur Sonate Op. 53 zu erwerben; eben so zeigte sich der junge Otto Lehmann, außer durch oben erwähnte Sonate: Les Adieux, noch mit Beethoven's großem D-Dur Trio Op. 70 als ein wackerer Schüler unseres Rebling (Violine und Cello: Gebr. Meyer). Bei Beethoven's A-Dur Sonate, Op. 69, betheiligten sich Hr. Herm. Richter und der junge Cello-Virtuos Ahrend.

Außerdem wurden an bekannten guten Tonwerken Mozart's D-Dur Symphonie (ohne Menuett) zu vier Händen von Musikdir. Mühling und Unterzeichnetem vorgetragen, und Refer. Sachse sang Frz. Schubert's Liebesbotschaft. — Außer den HH. Ahrend und Weißenborn, nebst jener oben erwähnten Abtheilung des hiesigen Domchors, waren alle musikalisch Ausübende Mitglieder des Vereins.

C. Wendt, Schriftführer.

Vermischtes.

Hr. **Heinrich Dorn** aus Cöln ist an die Stelle des verstorbenen Kapellmeister Otto Nicolai in Berlin getreten.

Notizen. Hierbei Titel und Register des 30sten Bandes der Zeitschrift.

Die diesjährige **Tonkünstler-Versammlung** findet künftigen 26sten Juli früh von 8 Uhr an im Sommerlocal des Leipziger Tonkünstler-Vereins, Gerhards Garten im Gartensalon des Hrn. Nagel Statt. Abends zuvor wird der Leipz. Tonkünstler-Verein ebendaselbst versammelt sein, um die bis dahin Ankommenden zu empfangen. —

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 7. Den 22. Juli 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Wahl der Tactarten.

Praktische Abhandlung von Theodor Uhlig.*)

Ohnzweifelhaft ist der Tact, obgleich seinem inneren Wesen nach von tiefeingreifendem Einflusse auf die Wirkung, daher von größter Wichtigkeit für die Tonkunst, in Bezug auf seine äußere Darstellung jedoch ein rein theoretisches, daher durchaus untergeordnetes Moment derselben, ein bloßes Mittel zum Zwecke, und deßhalb diese seine äußere Darstellung selbst nur in zweiter Reihe wesentlich.

In seinem inneren Wesen beruht bekanntlich der Tact, das Vorwalten einer Hauptbewegung der Töne in der Zeit während der Entwickelung eines musikalischen Gedankens, während der Dauer einer Situation auf Naturgesetzen, welche der Componist mit mehr oder weniger Bewußtsein befolgt, die jeder Mensch in sich trägt, welche der Hauptsache nach im Folgenden jedoch unberücksichtigt bleiben werden.

In seiner äußeren Darstellung dagegen, in der Vorzeichnung einer Tactart, in der Beziehung der verschiedenen Gedanken eines Tonstücks auf diese Tactart erscheint der Tact als ein bloßes Verständigungsmittel, nicht etwa zwischen dem, der eine künstlerische Einwirkung beabsichtigt, und dem, auf welchen diese Einwirkung berechnet ist, d. h. zwischen Componist und Zuhörer, sondern nur zwischen Ersterem und dem, welcher jene Einwirkung auf Letzteren vermittelt, d. h. zwischen Componist und Ausführenden.

In einem Werke der Dichtkunst, welches wie z. B. das Drama noch einer Vermittelung zwischen Geber und Empfänger, zwischen Schöpfer und Genießendem durch die Darstellung, zunächst Recitation bedarf und nicht, wie etwa der Roman, vorzugsweise auf die Selbstvermittelung des Genießenden durch stilles Lesen berechnet ist — in einem solchen Werke der Dichtkunst, dem allein ein Werk der Tonkunst, das im Allgemeinen ja stets eine Vermittelung durch Ausführende verlangt, zu vergleichen ist, stehen gegenüber den eigentlichen Gedanken jene Aeußerlichkeiten, wie z. B. Interpunktion, Orthographie und alles bei der Niederschrift zu Berücksichtigende auf derselben verhältnißmäßig niederen Stufe, wie in der Musik die Wahl der Tactart, die musikalische Orthographie u. dergl. gegenüber dem wirklichen Inhalte. So wie nun der Dichter die Regeln der Interpunktion, der Orthographie beim Niederschreiben mit Strenge beobachtet, damit sein Vermittler mit dem Publikum, der Schauspieler in den Stand gesetzt werde, die Gedanken des Dichtwerkes richtig aufzufassen und wiederzugeben, so wird nun auch in Bezug auf die Tonkunst die größte Genauigkeit in der Anwendung aller äußeren Mittel seiten des Componisten wesentlich dazu dienen, dem Ausführenden die Auffassung der Ideen des Tonwerkes zu erleichtern, und dadurch die getreueste Wieder-

*) Wir wollen nicht unterlassen, auf obigen Artikel mit der Bemerkung aufmerksam zu machen, daß man sich durch die mehr elementaren Bestimmungen des Anfanges nicht von der Lectüre der weiteren interessanten Erörterungen abhalten lassen möge. D. Red.

gabe des vom Componisten Gedachten Seiten des Ausführenden möglich zu machen. Hieran ist wohl einem jeden Componisten von ganzem Herzen gelegen, und daher geschieht es nur in seinem eigenem Interesse, wenn er kein Mittel versäumt, welches das richtige Verständniß und die genaueste Ausführung seiner Gedanken zu befördern im Stande ist. Und unter diesen Mitteln zur Verständigung mit dem Spieler ist die richtige Wahl der Tactart für die Niederschrift eines musikalischen Gedankens oder Tonsatzes der sorgfältigsten Berücksichtigung zu empfehlen.

In welcher Unklarheit über das Wesen der verschiedenen Tactarten sich jedoch viele Componisten noch befinden, das ersieht der denkende Beurtheiler aus der Anwendung derselben in zahlreichen Compositionen, und deshalb dürfte es nicht überflüssig sein, den Componisten wieder einmal die höchst einfachen Grundsätze, nach welchen man sich bei der Wahl der Tactarten zu richten hat, in's Gedächtniß zurückzurufen. Nicht minder aber dürfte auch dem blos ausführenden Musiker eine klare Uebersicht über diesen Gegenstand erwünscht sein, um nächst derselben zu einem richtigen technischen Verständniß mancher in dieser Beziehung vernachlässigten Tonsätze namhafter Componisten zu gelangen.

Im Folgenden wird nun zunächst ein Ueberblick über sämmtliche Tactarten zu gewähren, und sodann praktische Fingerzeige über die Grundsätze, welche bei der Wahl der Tactarten zu beobachten sein dürften, belegt mit Beispielen aus vorhandenen Compositionen, zu ertheilen versucht werden.

Alle Bewegung der Töne in der Zeit — aller Rhythmus (Eintheilung nach Tactzahl), alles Metrum (Eintheilnng nach Tactnoten), aller Tact (äußere Darstellung dieser Eintheilungen) findet ihren Eintheilungsgrund in den einfachsten Verhältnissen des Geraden und Ungeraden, in den beiden Hauptzahlen 2 und 3. Hiernach theilen sich die Tactarten zunächst in die Hauptgattungen des geraden und des ungeraden Tactes.
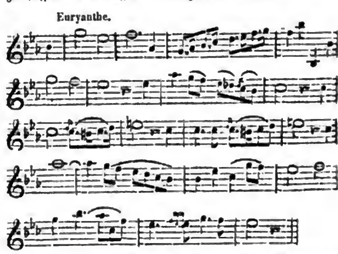
Unter die geraden Tactarten gehören demnach zunächst die mit der Zahl 2 als Nenner, nämlich: $\frac{2}{1}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{2}{16}$ u. s. w., unter die ungeraden die mit der Zahl 3 als Nenner, nämlich: $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{16}$ u. s. w.

Die genannten geraden Tactarten heißen einfache im Gegensatze zu denen, als deren Nenner die Zahl 4, die Multiplication der 2 mit sich selbst, auftritt und die deshalb zusammengesetzte genannt werden, nämlich: $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{4}{16}$ u. s. w.

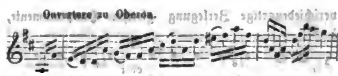
Der Unterschied zwischen den einfachen und zusammengesetzten (geraden) Tactarten ist keineswegs unwesentlich, Vielen aber noch nicht hinreichend klar.

Vorerst erlaube ich mir, allen notenschreibenden Kunstgenossen bis zum Copisten herab die gänzliche Beseitigung der Zeichen ₵ und C, und an die Stelle dieser Schreibweise die mit Zahlen $\frac{2}{2}$ und $\frac{4}{4}$, wie sie bei allen übrigen Tactarten üblich ist, und zwar im Interesse der größeren Klarheit, zur Vermeidung jedes möglichen Mißverständnisses vorzuschlagen.

Ob nun aber, um vorläufig hierbei stehen zu bleiben, vorkommenden Falles eine zusammengesetzte oder eine einfache Tactart gleichen Gehaltes, ob der $\frac{4}{4}$ oder der $\frac{2}{4}$, der $\frac{4}{8}$ oder der $\frac{2}{8}$ Tact anzuwenden ist: darüber muß die Art der Rhythmen entscheiden und ist hierbei das Tempo, im ersten Falle gewöhnlich mäßiger als im zweiten, zwar nicht ganz ohne Berücksichtigung zu lassen, doch aber nicht allein maaßgebend. Es wird demnach da, wo die Rhythmen auf 2 Hauptschlägen beruhen, eine einfache, da, wo sie auf 4 beruhen, eine zusammengesetzte Tactart zu wählen sein, und geht hieraus deutlich hervor, wie der zusammengesetzte Tact in nichts Anderem, als in einer Zusammenziehung zweier einfacher Tacte besteht. In Bezug auf den Einfluß jedoch, welchen die Rhythmen selbst auf eine Entscheidung für einfache oder zusammengesetzte Tactart ausüben, sind hierbei nach Befinden alle Elemente — die Gestaltung der Melodie in ihren Hauptnoten, der Gang der Harmonie in ihren Hauptfolgen, die Art und Weise, wie metrische Figuren gebildet sind und fortgesetzt werden — in's Auge zu fassen. So lassen die folgenden Rhythmen:
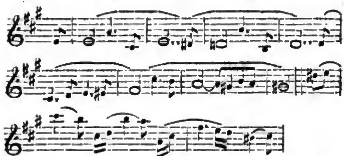


ihren melodischen Hauptnoten, wie der Bewegung nach, welche die sie unterstützende harmonische Begleitung erhält, die Tactart $\frac{4}{4}$ nicht verkennen; während die nachstehenden



und die ihnen folgenden Figuren, so wie die Art, auf welche sie von der metrisch zerlegten Harmonie getragen werden: entschieden auf die Tactart $\frac{2}{4}$ hinweisen.

Nun kommt es aber freilich, und zwar gar nicht selten vor, daß eine strenge Untersuchung aller Rhythmen eines Tonsatzes einige derselben als die einfache, andere dagegen als die zusammengesetzte Tactart beanspruchend herausstellt. Wenn z. B. der oben angeführte erste Hauptrhythmus des Allegrosatzes in der Ouvertüre zu Oberon, so wie der folgende Hauptgedanke aus dem Durchführungssatze entschieden auf den $\frac{2}{4}$ Tact hinzeigen, so entsprechen die beiden Hauptrhythmen des sogenannten zweiten Hauptgedankens:



allerdings mehr dem $\frac{4}{4}$ Tacte. Scheut in solchen Fällen der Componist den Schein der Kleinlichkeit nicht, so mag er in ein und demselben Tonsatze immerhin die einfache und zusammengesetzte Tactart gleichen Gehaltes wechseln lassen; er wird dadurch dem Spieler keineswegs Verlegenheiten bereiten. Will er solchen Wechsel jedoch vermeiden, so mögen die wichtigsten, die am häufigsten wiederkehrenden, also in der Regel die Rhythmen des Anfangs über die Wahl der Tactart entscheiden, wie man dies in den Werken der meisten denkenden Componisten beobachtet findet. Hierbei mit übertriebener Pedanterie verfahren, dürfte allerdings zuweilen lächerlich erscheinen.

Wie jedoch der Unterschied zwischen dem einfachen und dem zusammengesetzten Tacte von fast allen Componisten nur oberflächlich, höchstens einseitig consequent, nämlich blos in Bezug auf den ganzen Tact ($\frac{2}{4}$ und $\frac{4}{4}$) beobachtet wird, beweist der Umstand, daß man in Bezug auf den halben Tact fast immer nur $\frac{2}{4}$, sehr selten $\frac{4}{8}$ Tact vorgezeichnet findet; und doch steht natürlich der $\frac{4}{8}$ Tact in ganz demselben Verhältnisse zum $\frac{2}{4}$ Tacte, wie der $\frac{4}{4}$ Tact zum $\frac{2}{2}$ Tacte. Trotzdem schreiben die meisten Componisten in Tonsätzen, deren Hauptbewegung unleugbar auf 4 Achteln beruht, wie z. B. der zweite Satz der F-Dur Symphonie von Beethoven, selbst solche Componisten, welche in Bezug auf den ganzen Tact im entsprechenden Falle den $\frac{4}{4}$ Tact vom $\frac{2}{4}$ Tacte wohl unterscheiden, aus leidiger Gewohnheit, aus Nachlässigkeit oder Mangel an Nachdenken $\frac{2}{4}$ statt $\frac{4}{8}$.

Wenn es nun in der That sehr wesentlich ist, die Vorzeichnung der Tactart rücksichtlich des Unterschiedes zwischen einfach und zusammengesetzt nach Gestaltung, Betonung und metrischer Unterlage der Hauptrhythmen einzurichten, die Eigenthümlichkeiten des $\frac{2}{4}$ und $\frac{4}{8}$, des $\frac{4}{4}$ und $\frac{2}{2}$ Tactes nicht außer Acht zu lassen, so dürfte es doch weniger nothwendig erscheinen, im Flusse eines Tonsatzes aus einem Gusse jeden Wechsel jener rhythmischen Besonderheiten durch veränderte Tactvorzeichnung anzugeben, obwohl auch dies, wie schon erwähnt worden ist, nicht den geringsten Nachtheil haben würde.

Nächst dieser ausführlichen Erörterung über das Wesen der einfachen Tactarten im Gegensatze zu den zusammengesetzten, mag nur noch die Andeutung hier Platz finden, daß eine so zu sagen forcirte Weiterausdehnung des zusammengesetzten Tactes, eine fernere Multiplication der Zahl 2 mit sich selbst, ein $\frac{4}{2}$, $\frac{8}{8}$ oder $\frac{8}{16}$ Tact nicht eben in das Reich der Unmöglichkeiten gehören dürften; so wie der Hinweis, daß in Bezug auf den ungeraden Tact nach dem jetzigen, hier noch beibehaltenen Systeme, von einfachen und zusammengesetzten Tactarten zwar die Rede nicht sein kann, hierüber jedoch in der Folge noch Einiges zu sagen sein wird.

Es ist nunmehr in der Aufzählung der Tactarten fortzufahren. Die noch übrigen gehen aus den beiden schon genannten Hauptarten auf folgende Weise hervor.

Während sowohl im geraden, als im ungeraden Tacte die weitere Zerlegung der Haupttactnoten oder Hauptmomente durch die Zahl 2 geschieht, z. B.

2/2 4/4 3/4

u. s. w.

so ergiebt die nächste Zerlegung der Hauptmomente dieser Tactarten in 3 gleiche Theile, die Anwendung der Triolen diejenigen Tactarten, welche zu Neunern die Zahlen 6, 12 und 9 haben, nämlich:

Es entstehen durch solches Verfahren aus den einfachen geraden $\frac{2}{1}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{8}$ die Tactarten $\frac{6}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{16}$, aus den zusammengesetzten geraden $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{8}$ die Tactarten $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{12}{16}$, und aus den ungeraden $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ die Tactarten $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{16}$, während aus den doppelt zusammengesetzten geraden Tactarten mit der Zahl 8 hier Tactarten mit der Zahl 24 hervorgehen würden. Die Tactarten mit 6 und 12, beziehendlich 24, nennt man gemischte (einfache gemischte, zusammengesetzte gemischte,) weil zu ihrer Entstehung die beiden Hauptzahlen 2 und 3 gemeinschaftlich mitwirkten; die Tactarten mit 9 heißen in Ermangelung eines angemesseneren Ausdrucks dreifüßige (tripodische), weil zu ihrer Ableitung aus dem ungeraden, ursprünglich schon 3theiligen Tacte die Zerlegung durch die Zahl 3 um noch einen Grad weiter fortgesetzt werden mußte.

Die Hauptmomente aller dieser Tactarten finden ihre weitere Zerlegung jedoch ebenfalls nur durch die Zahl 2, nämlich:

u. s. w.

und eine consequente Fortsetzung der Zerlegung durch 3 kommt in der Musik bis dato nicht vor, würde übrigens zu Tactarten mit den Zahlen 18, 36 und 27 führen.

Es zeigt sich auch hierin — beiläufig sei dies erwähnt, — so wie in der vorzugsweisen Anwendung der 2- und 4tactigen Rhythmen (im Gegensatze zu den 3tactigen) die größere Wichtigkeit, welche in der Tonkunst die geraden Verhältnisse vor den ungeraden behaupten und welche als auf Naturgesetze begründet anzusehen ist. Ich erinnere beispielsweise hier nur an den Gang des Menschen und der übrigen mit Beinen begabten Geschöpfe.

Gänzlich unerwähnt dürfen nach den bisher genannten Haupt- und Nebentactarten die sogenannten gemengten Tactarten mit 5 und 7, und möglicherweise allen nur denkbaren monströsen ungeraden Zahlen nicht bleiben, wenn sie auch für bloße Sonderbarkeiten gelten müssen und ihre Benutzung mehr als Laune der Componisten anzusehen ist. Diese gemengten Tactarten entstehen aus den Haupttactarten durch verschiedenartige Zerlegung gleicher Hauptmomente, z. B.

u. s. w.

Eine wirklich künstlerische Anwendung hat, wie wohl männiglich bekannt, der $\frac{5}{4}$ Tact Seiten Boieldieu's in der Oper „die weiße Dame" erfahren.

Trotzdem, daß unter dem Festhalten eines bestimmten Systemes in der bisherigen Aufzählung der Tactarten die rein theoretische Uebersicht eine sehr bedeutende Anzahl derselben ergeben hat, und damit überdies das Reich der Möglichkeiten in dieser Beziehung noch keineswegs für erschöpft angesehen werden darf — man denke nur an die liebenswürdigen Tactärtchen $\frac{2}{32}$ $\frac{3}{64}$ $\frac{18}{16}$ $\frac{27}{32}$ u. dergl. — so ist doch die Anzahl derjenigen Tactarten, welche in der Praxis für gewöhnlich zur Anwendung kommen, nicht eben zu groß und hinlänglich bekannt, daß die zumeist benutzten sich auf die nachfolgenden beschränken: $\frac{2}{2}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$. Etwas seltener schon sind die Tactarten: $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{4}$; sehr selten die übrigen denkbaren, manche derselben noch niemals angewendet, und bei der immer weiter fortschreitenden und immer allgemeiner werdenden Aufklärung ist auch nur geringe Aussicht für ihre endliche Anwendung vorhanden.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Cassel.

Herr Redacteur!

Noch schulde ich Ihnen den Abschluß unserer musikalischen Wintersaison. Das erste Abonnementconcert habe ich bereits in Nr. 6 Ihrer Zeitschrift, und die schätzbaren Leistungen des Hrn. Mortier de Fontaine, so wie das Engagement der Künstlerin Fräul. Liebhart aus Wien in Nr. 25 besprochen, lassen Sie mich nun nach denselben Grundsätzen, welche mich bisher geleitet haben, fortfahren. Das zweite Abonnementconcert am 25sten Dec. vor. J. lieferte der gegenwärtigen Generation einen neuen großartigen Genuß, nämlich eine Aufführung der alten unsterblichen Schöpfung von Haydn. Man hatte Alles gethan, um dem alten Meisterwerke die schuldige Ehre zu erweisen, die Chöre waren sorgfältig einstudirt und das Orchester verrieth eine geschmackvolle Berücksichtigung der vielen Tonmalereien; allein die Solopartien verfehlten ihre Wirkung. Der sonst so treffliche Bassist

Hr. Föppel war heiser und seiner Stimme fehlte jeder Fluß; der erste Tenor Hr. Schloß sang dem Anscheine nach mit Unlust, und Frl. Molendo konnte bei ihrem besten, redlichsten Willen mit ihrer schätzbaren, jedoch von Natur ungelenken Stimme, die reiche Coloraturpartie der Soprane dieses Oratoriums nicht ausfüllen. Sie sang mit großer Anstrengung und Behutsamkeit, ein fleißiges Studium war unverkennbar, allein sie konnte die Stufe der Grazie nicht erreichen; man fühlte sich verpflichtet und dankbar für ihre Bemühung, aber es war unmöglich, sich zu ergötzen, oder gar, sie zu bewundern. Frl. M. hat eine angenehme, einfache und weiche Stimme, welche stets Erfreuliches und selbst Ausgezeichnetes leisten wird, wenn sie in ihrer Sphäre bleibt, allein für Coloratur ist dieselbe durchaus unbrauchbar, und Nichts ist trauriger als ein gedrückter, schwerfälliger, forcirter Coloraturgesang. Leichtigkeit, Reinheit und Grazie sind hier die ersten Bedingungen, und dahin wird es Frl. M. mit allen Anstrengungen und Studien niemals bringen. Nur schlechte Rathgeber konnten ihr Coloraturpartien anempfehlen; sie ist augenscheinlich zurückgekommen, seit sie versucht hat, durch diese emporzusteigen. Möchte sie diese offene Warnung für eine wahrhaft freundschaftliche hinnehmen und beachten! Dennoch machte das classische Oratorium einen so angenehmen Totaleindruck, daß eine baldige Wiederholung allgemein gewünscht wurde und auch am 28sten Febr. d. J. im fünften Abonnementconcert wirklich erfolgte. Diese zweite Aufführung war der ersteren völlig gleich, und nur Hr. Hagen sang die Partie des Hrn. Schloß mit mehr Liebe und Erfolg. — Vom dritten, vierten und sechsten Abonnementconcert hebe ich nur das Ausgezeichnetste und Interessanteste hervor. Der Violinvirtuos J. J. Bott, inmittelst von dem Kurfürsten zum Concertmeister ernannt, spielte sein zweites Concertino, so wie seine Polka-Caprice burlesque, eben so eine von ihm bearbeitete Romanesca des 16ten Jahrhunderts mit bekannter Vollendung. Hier in Cassel können wir über diesen jugendlichen Meister Nichts mehr sagen, was nicht schon gesagt wäre, und es ist nun die Reihe am Ausland, die Talente und Verdienste dieses unseres Landsmannes anzuerkennen. Seine Polka hat alle Reize, aber auch alle Verirrungen und Gebrechen der modernen Schule, und wir wünschen nicht, daß sich Hr. Bott allzusehr in dieser piquanten Tongattung gefallen möge. Die Talente dieses Künstlers haben doch wohl eine edlere Bestimmung. — Ferner hörten wir den Violinspieler Hrn. H. Tivendell aus Liverpool, einen Schüler Spohr's und seit einigen Jahren dahier heimisch. Er trug ein selbst componirtes Rondo für Violine vor, worin sich eine unverkennbare Consequenz auszeichnete, und theilweise sogar mit entschiedener Originalität verband. Die Composition blieb einfach aber gehaltvoll und gemüthlich, und wurde von dem Componisten mit Sicherheit und Ausdruck vorgetragen, wobei vielleicht etwas zu viel Ruhe und Bequemlichkeit durchblickte. Ein gewisses Künstlerfeuer ließ sich in der Composition, gleich wie im Spiel nur ungern vermissen, aber Gediegenheit und Schule suchte das Fehlende zu ersetzen. Mit einer ganz anderen Kraft und mit einer höheren Genialität spielte sein jüngerer Bruder, Hr. F. Tivendell, im Pfingstconcert am 24sten Mai d. J. das Piano in einem Quintett von Spohr, und sodann Thalberg's Phantasie über Themen aus Moses. Ein weicher, klangvoller Anschlag, eine gleichmäßige Ausbildung beider Hände, eine ausdauernde Kraft, ein feines Piano und eine wohlthuende Rundung der Passagen zeichnen diesen jugendlichen Künstler rühmlich aus, man bedauert allgemein mit Recht, daß er sich so selten hören läßt. Insbesondere fand Thalberg's große Phantasie, welche er mit so vieler Eleganz und Einsicht zu behandeln verstand, einen großen Beifall unter seinen Händen. Hr. Musikdir. Wehner aus Göttingen brachte im sechsten Abonnementconcert am 18ten April d. J. die Concertante von Beethoven für Piano, Violine, Violoncell und Orchester zu einer Aufführung, welche eben so interessant als gelungen war. Er selbst spielte mit mehrfach gerühmter Zartheit den Pianopart, und wurde von Hrn. Concertmstr. Bott und Hrn. Knoop vortrefflich unterstützt. In demselben Concert sang die allgemein bewunderte Coloratursängerin Frl. Louise Liebhart eine Arie aus Spohr's Zweikampf mit unnachahmlicher Gewandtheit und Expression, obschon die ganze Tonlage dieser Arie für ihre reizende Stimme ungeeignet ist, und ihre Wahl daher durch gar Nichts gerechtfertigt werden kann. Eine Coloraturstimme darf ohne große Gefahr niemals ihr Terrain verlassen, und ich warne daher diese edle Künstlerin mit derselben Offenheit, wie Frl. Molendo, vor ähnlichen Mißgriffen. Jene Arie ist sehr undankbar geschrieben und quält die Sängerin ohne Noth mit eben so übertriebener Tiefe als Höhe.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

A. G. Ritter, Op. 17. Capriccio. Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Ein frisches, munteres Stück in flüchtigem Dreiachtel, das wir der Nachachtung der Leser anempfehlen.

F. Spindler, Op. 8. Gegenüber. Clavierstück. Meser. 15 Ngr.

Befriedigt nicht so, als das zuletzt angezeigte Stück des Verf., indem es sich weniger zu einem Ganzen abrundet. Die Stelle in Des Seite 6 ist wohlfeil, übrigens auch sehr locker der schon vorher dagewesenen Stelle in As angefügt. Die Sexten in letzterer (S. 5, Syst. 4, und S. 7) sind von allzu süßem Geschmack. Sonst spielt sich das Stück gut und klingt auch gut.

J. Ruckgaber, Op. 47. Nocturne. Lemberg, Kallenbach u. Rosenheim. 10 Ngr.

— — —, Op. 48. Souvenir à Th. Wisniowski. Marche funèbre. Ebend. 15 Ngr.

Beide Stücke, hauptsächlich der Marsch, bekunden künstlerische Anschauungsweise und sind, wenn auch nicht frei von Aeußerlichkeiten und kränkelnder Empfindelei, doch im Allgemeinen von wohlthuendem Eindruck. Der Verf. scheint zu höheren Leistungen, als die vorliegenden, befähigt.

A. Pacher, Op. 15. Elfenreigen. Impromptu. Diabelli. 45 Kr. C.M.

— —, Op. 16. Romanze. Präludium und Fuge. Ebend. 30 Kr. C.M.

Den meisten musikalischen Werth hat die Romanze in Op. 16, welche mit Ausnahme der Schlußtacte sich durch Einfachheit und Wahrheit der Empfindung eine anregende Wirkung sichert. Präludium und Fuge, ersteres zwei-, letztere vierstimmig, verstoßen nicht gegen Brauch und Herkommen. — Der „Elfenreigen", Op. 15, fußt auf sinnlicher Klangwirkung, ist geschickt gemacht und überläßt es der eigenen Individualität des Hörers, sich dabei in eine Mährchenwelt zu versetzen.

F. Liszt, 3 Etudes de concert. Nr. 1. Kistner. 15 Ngr.

— —, Transcriptionen für Pfte. Nr. 4. Robert Franz' „Er ist gekommen in Sturm und Regen". Ebend. 10 Ngr.

Die Etüde beginnt mit vier Been Vorzeichnung „a capriccio". Dabei verbleibt es vier Tacte lang, das Allegro tritt so ein, ohne mit der Thüre in's Haus zu fallen. Dieselbe Vorzeichnung hält sich noch 17 Tacte; dann folgen 8 Tacte mit drei Kreuzen, 13 Tacte mit einem Kreuze, 21 Tacte mit fünf Kreuzen, ferner 7 Tacte mit nichts, 29 mit vier Been, 13 mit sechs Kreuzen, 20 mit zwei Been und schließlich 23 Tacte mit vier Been. Einen Begriff vom Ganzen vermag sich der geneigte Leser hiernach selbst festzustellen. — Die Uebertragung des Franz'schen Liedes ist gut und zu empfehlen. — Sprachunrichtigkeiten in den Vortragsbezeichnungen ist der Hr. Stecher beflissen gewesen, zu vermeiden. Gleichwohl giebt es noch Manches auszumerzen, z. B. „melodia ben marcato". Da melodia weiblichen Geschlechts ist, so bedingt es die Endung auf a, — eine Regel, die auf der Hand liegt. Will man sich einmal nicht zu deutschen Bezeichnungen bequemen, so lasse man wenigstens nicht Jahr aus Jahr ein dergleichen Schnitzer, welche im Auslande nur Lächeln erregen können, unterlaufen.

H. Enke, Op. 4. Rhapsodie. Peters. 15 Ngr.

— —, Op. 5. Fantaisie sur l'opéra: „Prince Eugen" de G. Schmidt. Ebend. 16 Ngr.

Die Sachen sind durch ihren claviergemäßen Charakter dem Spieler annehmlich gemacht. Sie stehen auf der Grenzlinie zwischen positiv und negativ, bieten also von keiner der beiden Seiten etwas Bemerkenswerthes. Es fließt in ihnen Alles glatt hin und vorüber. Die „Rhapsodie" ist der „Fantaisie" in sofern vorzuziehen, als man in letzterer die Bedeutungslosigkeit der Schmidt'schen Sinnesmusik als Zuthat außerdem bekommt. Die Quintenparallele in Op. 4, vom vierten zum fünften Tact gleich im Anfang, wird Leute von der Zunft schmerzhaft berühren. Wegen der französischen Titel hat Ref. keine Lust, diesmal zu streiten.

J. Tedesco, Op. 23. Souvenir de Bohème. Sedlak! Sedlak! Air national varié. Hofmeister. 15 Ngr.

— — —, Op. 28. Grande Valse brillante. Ebend. 22½ Ngr.

An beiden Stücken ist nichts. Dem Verf. mangelt die Befähigung, etwas irgend wie Ersprießliches hervorzubringen; er erhebt sich kaum über die tönende Schelle. Im Gegensatz zu dem „Souvenir", das gänzlich gehaltlos, mag der Walzer (Op. 28) noch erträglich genannt werden.

G. Merkel, Op. 1. Drei Lieder ohne Worte. Dresden, Brauer. 17½ Ngr.

Versuche von Nachbildungen Mendelssohn'scher Lieder ohne

Worte, welche nicht für die Oeffentlichkeit berechtigt sind. Der Verf. gewährt ein trauriges Beispiel von Beschränktheit, daß er diese Stücke der Verbreitung durch den Druck für werth erachtet hat. Nur arge Selbsttäuschung konnte ihn zur Herausgabe derselben veranlassen.

M. Bisping, Op. 4. Loreley: „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin" von Silcher, variirt. Fissmer u. Comp. 5 Sgr.

Ist sehr einfach gehalten und schlicht, wahrscheinlich nur zu Unterrichtszwecken bestimmt.

C. Haslinger, Op. 53. Jugend-Album. 6 kleine charakteristische Tonstücke. Haslinger. 1 Fl. 15 Kr. C.M.

Jeder der Sätze ist mit Ueberschrift und außerdem, gleichsam als Gebrauchsanweisung, mit erläuterndem Text versehen. Die Benennungen sind: „Ländliches Vergnügen, die Kapelle, die Wasserfahrt, die Jagd, die Schlittenfahrt, der Ball". Von den Textesworten fügen wir einige Proben bei. „Auf der blumigen Wiese schlagen muntere Knaben den elastischen Ball, und der kühle Abendwind fächelt ihre von dem Spiele erhitzte Stirne." — „Ueber den klaren, vom Winde leichtgekräuselten See segelt der schwanke Kahn dahin. Die Wellen hüpfen an das Schiff heran wie von Neugierde getrieben; doch von dem Ruderschlage verscheucht, ziehen sie rasch wieder davon und sehen erstaunt dem enteilenden Fahrzeuge nach, das sich wie ein sorgenloser Knabe auf dem tiefen Wassergrunde schaukelt." — „Horch, welch' munteres Gellingel? immer näher kommt es: ein großer Zug von reichverzierten, seltsam geformten Schlitten. Feurige Rosse, behängt mit kostbaren Decken voll tönender Schellen, stürmen heran, die Kutscher, ganz in Pelz gehüllt, erhalten die Renner im pfeilschnellen Galopp, daß sie kaum die glatten Schneewege mit ihren flüchtigen Hufen berühren." — Auf dem Titelblatt befinden sich entsprechende Bildchen. Schade, daß solch' poetische Ader nicht in der Musik anzutreffen. Der leere Schall verirrte sich darin und fand allüberall ein sicheres Ruheplätzchen.

Instructives.

Th. Oesten, Op. 46. Lanner im Olymp. Volkslied mit Rücksicht auf kleine Hände variirt. Berlin, Challier u. Comp. ⅓ Thlr.

Für Anfänger als Nothbehelf.

Für Pianoforte zu vier Händen.

F. Hünten, Op. 164. Grand Duo. Peters. 1 Thlr. 20 Ngr.

— —, Sérénade. Ebend. 15 Ngr.

Die Serenade ist eine kleine, das „grand Duo" eine große Kleinigkeit; erstere zählt vier, letztere vierunddreißig Notenseiten. Jene ist leicht ausführbar, diese weniger leicht. Musikalischen Werth in den Sachen zu entdecken, ist mit größter Schwierigkeit verbunden. Das Duo besteht aus drei Sätzen: Allegro con fuoco (C-Moll), Andante con grazia (As-Dur), Finale: Intrada und Rondo (C-Moll). Fingergemäß ist Alles, dem Gehörsinn wird genug gethan. Wer Gedankenlosigkeit liebt, mag Kenntniß davon nehmen.

F. v. Roda, Op. 9. Große Sonate. Niemeyer. 1⅓ Thlr.

— — —, Op. 10. Rondo. Ebend. ½ Thlr.

Werden besprochen.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

C. G. Reissiger, Op. 188. Grand Trio (dixhuitième) pour Piano, Violon et Violoncelle. Peters. 2 Thlr. 15 Ngr.

„Enthält viel Gutes und Neues, nur schade, daß das Gute nicht neu und das Neue nicht gut ist." Dies Urtheil, welches ein berühmter Gelehrter einst über ein Buch fällte, erlauben wir uns auf das vorliegende „große" Trio anzuwenden. Dasselbe ist treffend zur Bezeichnung seines Inhaltes. Die verschiedenen Sätze des Werkes sind: Allegro moderato ma appassionato (H-Moll), Andantino quasi Allegretto (D-Dur), Moderato alla Mazurka (G-Dur) mit Trio (C-Dur), und Coda, Rondo: Allegro vivace (H-Moll) mit Durschluß. Kreisbewegungen kommen in reicher Fülle vor (so z. B. Seite 4, Tact 10—17; 10, 8—16; 12, 8—16; 12, 17 f.; 19, 15—23; 19, 24—33; 20, 6—15; 22, 14—22; 22, 23 f.; 23, 10—19; 36, 17—25; 38, 5 f.; 41, 9—25; 42, 1—8; 42, 26 f.). Wir haben nichts weiter zu sagen, als daß die Instrumente sich wacker zum Klingen vereinigen. Der Kunstgeschmack des Componisten ist bekannt und findet in verschiedenen Kreisen wohlwollende Theilnahme.

Für Männerchor.

H. Nägeli, Cantatine, ged. von Reithardt, für das Fest der Einweihung des Monuments für Hans George Nägeli. Zürich, Nägeli. Partitur, 10 Ngr.

Werke der Liebe sollte man nicht tadeln, und so müßte denn diese Cantatine, ein Opfer der kindlichen Liebe, dargebracht den Manen des verdienten Volksmusiklehrers, von der Kritik mit zugemachtem Auge bei Seite gelegt werden. Doch soll uns auch hier Gerechtigkeit leiten, und wir wollen es offen bekennen, daß das Werk des Sohnes den Vater nicht ehrt. Eine arge Philisterei und Ungeschicklichkeit trägt diese Cantatine als Stempel an der Stirn. Der Componist hat weder die Mittel noch die Kräfte in sich, höhere Formen in's Leben zu rufen. Der Blick wendet sich unwillkührlich ab von der öden Wüstenei der Gedanken, der Musiker erschrickt vor dem mangelhaften Satze, vor der fehlerhaften Art zu harmonisiren. Als Zugabe eine große Menge Druckfehler und andere Nachlässigkeiten der Ausgabe! Wahrlich, so ehrt man die Todten nicht!

Für gemischten Chor.

F. Pocci, Drei Quartetten für Sopran, Alt, Tenor

und Baß, mit Begleitung des Pianoforte. Breitkopf u. Härtel. Partitur und Stimmen, 1 Thlr. 15 Ngr.

Der Componist schreibt mit Leichtigkeit und gutem Flusse, und es ist nur zu bedauern, daß er auf rein dilettantischer Basis steht. Daher rühren auch seine ungeschickten Bässe und die oft schülerhafte Satzbildung. Harmonische Fehler finden sich nicht wenige. Wir hüten uns eifrig vor dem zweifelhaften Ruhme eines Quinten- und Octavenjägers, aber solche Octaven, die den gerechten Anforderungen eines gesunden Gehöres Hohn sprechen, dürfen ohne Anstand zurückgewiesen werden. Siehe: Seite 6, Syst. 2, im Sopran und Baß; S. 7, Syst. 2, Tact 2, Baß der Begleitung und Sopran; S. 9, Tact 2 u. 3, Sopran und Baß; S. 10, Syst. 1, Tact 7, und Syst. 2, Tact 1; ein Querstand: S. 16, Tact 3 u. 4, und S. 19, Tact 4 u. 5. Sei es Nachlässigkeit oder Unkenntniß, solche Fehler verdienen immer harten Tadel, und der Componist verdient die Zurechtweisung, daß er die harmonischen Elementarregeln erlerne, bevor er Weiteres schreibt. Unsauberkeiten in der Begleitung sind nicht wenige vorhanden.

Zweistimmige Gesänge.

C. Reinecke, Op. 12. Vier Lieder für 2 Sopranstimmen. Breitkopf u. Härtel. 17½ Ngr.

Wird besprochen.

Theoretische Werke.

L. Rotter, Harmonologie, vollständig theoretisch-praktische Generalbaß- und Harmonielehre, in systematischer Ordnung und leicht faßlicher Darstellungsweise zum Gebrauche angehender Tonkünstler. Diabelli. 4 Fl. 30 Kr.

Der Autor giebt ein trockenes Gerippe der Harmonielehre, ohne alle wissenschaftliche Speculation. Der Schüler erfährt eben nur, was ist, nicht warum es ist. Das mag vielleicht dem besonderen Zwecke genügen, für welchen das Werk entstanden. Es ist verfaßt für die Schüler des stehenden Vereins zur Beförderung und Verbreitung ächter Kirchenmusik, und officiell als Lehrbuch vorgeschrieben. Eine besondere Sorgfalt verwendete der Autor auf die Lehre der Signaturen, und auf eine gründliche Anweisung, bezifferte Fundamentalstimmen zu spielen, ein Bedürfniß, von welchem wir weniger gedrückt werden, da die Orgel als begleitendes Instrument in den Kirchenmusiken bei uns gänzlich verschwunden, während in katholischen Ländern, wo auch das kleinste Kirchspiel seine Messen aufführt, bei der schwachen Besetzung des Orchesters der Organist die Hauptrolle zu übernehmen genöthigt ist. Der wissenschaftliche Standpunkt des Verfassers ist der des Vater Türk. Die beigefügte Instrumentationslehre ist unausreichend.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

№ 8.

Einunddreißigster Band. Den 25. Juli 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder und Gesänge.

Rob. Schumann, Op. 27. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. Heft 1. — Leipzig, Whistling. Pr. ¾ Thlr.

Sämmtliche Gesänge, von denen zwei schon früher einzeln erschienen, sind zarte, duftende Blumen, die keinen Triumphzug durch den Salon machen wollen, sondern im stillen Kreise das Gemüth erquicken werden. In allen spricht sich das reine Gemüth aus, das eben nur die Blüthen seines sinnigen Waltens mit der Aufrichtigkeit und Herzlichkeit spendet, wie es sie selbst in sich keimen und emporschießen läßt. Das Heft enthält fünf Gesänge. Nr. 1, „Sag' an, o lieber Vogel mein" von Fr. Hebbel, erfrischt durch seine kindliche Naturschwärmerei. Nr. 2, „Dem rothen Röslein gleicht mein Lieb" von Burns, schon vielfach componirt, in dieser Gestalt aber den Grundton des Gedichtes mit seiner treuherzigen schottischen Naivität am besten treffend. Nr. 3, „Was soll ich sagen" von Chamisso, höchst charakteristisch und bedeutend durch seine Schwermuth; eine beengende Schwüle schwebt darüber, in die uns gleich die Einleitungstacte mit ihren schleichenden Octaven versetzen. Nr. 6, „Jasminenstrauch" von Rückert, zeugt wiederum von der ächt künstlerischen Fähigkeit, kleinen Naturbildern Bedeutung abzugewinnen. Das letzte, Nr. 5, „Nur ein lächelnder Blick" von G. Zimmermann, zeichnet sich besonders durch seine Wärme aus, durch den Funken der Empfindung, der im Gemüthe des Anderen wieder zündet und von seiner Wahrheit schlagende Ueberzeugung gewinnen läßt. Sie seien der Beachtung auf's wärmste empfohlen.

Albert Märtens, Op. 3. Acht Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Berlin, Stern u. C. Pr. 1 Thlr. 7½ Sgr.

Obwohl noch jung der Werkzahl nach, kündigt sich doch schon der Componist dieser Lieder als tüchtiger und fertiger Künstler auf dem Liedergebiete an. Das höhere Streben nach wahrem, künstlerischem Ausdrucke zeigt sich nicht nur durchgehends, sondern findet auch meistens seine ästhetische Verwirklichung. Er fußt auf dem Boden der Neuzeit und läßt allenthalben gründliche Kenntniß des Technischen und edle Geschmacksrichtung bemerken. Vorwaltendes Element ist die Stärke der Empfindung, die sich neben tieferer Charakteristik auch in einem gesunden, frischen Zuge der Melodie, wenn auch nicht in allen, und mit besonderer Originalität, geltend macht. Die höhere Selbstständigkeit der Melodieen kann man bei einem Op. 3 noch nicht vollständig beanspruchen. Dagegen zeigt der Componist in der Gestaltung der mannichfachen Formen der ausschmückenden Begleitungsdraperie denjenigen Sinn, der auf einer poetischen Erfassung des Stoffes ruht. Möge dem Gesagten zur näheren Charakteristik noch Einzelnes folgen. Die besten Stücke sind Nr. 4 „die Trauerweide" von Wackernagel, Nr. 7 „Nacht auf dem Meere" von Graf Strachwitz, und Nr. 8 „ein Gedanke", von denen

„die Trauerweide" an bedeutungsvoller Auffassung und rücksichtlich der größeren Selbstständigkeit der Melodie Beachtung verdient. Vorzüglich gelungen ist die Steigerung S. 13 bis zur Fermate, worin auch die Begleitung einen passenden Rahmen zum schönen Gemälde bildet. Giebt „Nacht auf dem Meere" auch nicht eine hervorstechend neue Melodie, so liegt doch über dem Ganzen der Geist einer höheren Weihe ausgebreitet, der Zeugniß giebt von einem tiefen Ergriffensein. Nr. 8 „ein Gedanke" läßt zwar im Ganzen fremde Anklänge durchklingen, namentlich in der ersten Hälfte, entschädigt dagegen in der zweiten Hälfte durch Stärke des Ausdrucks und leidenschaftliche Bewegtheit. Diesen zunächst steht Nr. 5 „Herbstnacht" von Kletke, in seiner leidenschaftlichen Aufgeregtheit ein gutes Gemälde, frisch aus einem Gusse, wenn auch die Refrains der Verse in der Melodie weniger durch Neuheit als durch ihr ansprechendes Colorit gewinnen. Nr. 1 „das bittere Kraut" von Rückert, hat eine sanfte, elegische Stimmung, zeigt sich aber zu wenig selbstständig. Nr. 3 „Im April" von E. Geibel, wirkt wohlthuend durch seine still sich ausgießende Milde, wenn auch die Melodie nicht besondere Tiefe beanspruchen kann. Das am wenigsten gelungene ist Nr. 2 „Frühlingsliebe" von R. Prutz. Wenn auch der Componist den Grundton mehr durch die charakteristische Begleitung erreicht, so leidet doch die Melodie, außer Anklängen im Ganzen an Franz Schubert'sche Weise, und im Anfange an das Lied von Silcher „Hab' oft im Kreise der Lieben (für Männerstimmen), an zu wenig ausgeprägtem, lyrischem Ausdrucke. Gut jedoch ist die Stelle S. 8 Syst. 2 bis zum Schluß. Die Lieder seien der Beachtung empfohlen.

Gustav Rösler, Op. 2. Vier Gesänge mit Begl. des Pfte. — Dessau, G. Schlotter. Pr. 12½ Sgr.

Eigentlich Lieder, nicht Gesänge in dem gebräuchlichen Wortsinne, da sie Form und inneres Gepräge des Liedes haben. Der Componist verräth Anlage, wenn auch noch nicht höheres Schaffungs- und Gestaltungstalent; er steht noch an der Ausgangspforte zum geweihten Tempel der Kunst. Die Melodieen dieser Lieder sind klar, einfach und sangbar, wenn auch noch nicht selbstständig; sie bewegen sich zwar noch in den Formeln einer allgemeinen musikalischen Empfindungssprache, indem sie keine individuelle Färbung an sich tragen, vermeiden jedoch das Unedle und lassen Streben nach sinngetreuer Auffassung erkennen. Der Standpunkt ist formell und materiell ein dilettantischer, dem der Componist entgehen wird, wenn er die Fortschritte auf dem Gebiete des Liedes sich zu eigen gemacht haben wird. Kenntnißnahme von dem, was die neuere Zeit schaffend gebiert, ist jüngeren, anfangenden Componisten gar sehr von Nöthen, wenn sie nicht unter denen zurückbleiben wollen, die zum hundertsten Male sagen, was schon neunundneunzig Mal gesagt worden ist. Die Lieder spiegeln ein musikalisches Stillleben ab; es sind kleine, bescheidene Blüthen, von denen Nr. 2 und 4 durch Sinnigkeit und Wärme den anderen beiden voranstehen. Nr. 1 zeigt zu wenig Energie der Empfindung, und Nr. 5 streift an Kokettlerie und vermeidet zu wenig das Triviale.

Em. Klitzsch.

Aus Cassel.

(Schluß.)

Hr. Brandes aus Wien, auf seiner Reise nach München einige Zeit dahier anwesend, hatte die Gefälligkeit, in eben dieser Abendunterhaltung Arie und Duett aus Jessonda, letzteres mit Frl. Liebhart zu singen, und erregte einen unerhörten Beifall; er wurde stürmisch gerufen, und man hatte kaum Worte, um sich über die herrliche Stimme und den köstlichen Gesang vollkommen auszusprechen. Kein Ausdruck genügte, um das zu bezeichnen, was man so eben empfunden hatte. Und so geht es mir noch jetzt. Blätter aus Wien hatten Hrn. Brandes den kleinen „Stimm-Crösus" genannt, aber hiermit war viel und doch auch wieder sehr wenig gesagt. Die Stimme dieses jugendlichen Meteors ist eben so kräftig als zart und lieblich, eben so fest im Intoniren, eben so biegsam im Coloriren. Eine vortreffliche Schule bezeichnet jeden Ton und prägt den ganzen Vortrag edel aus. Nach diesem imposanten Eindruck war der Wunsch allgemein geworden, Hrn. Brandes auch in der Oper zu hören. Unglückliche Zufälle des Repertoirs bestimmten jedoch die Wahl des Tonio in der Regimentstochter, welche diesem Sänger nur wenig Gelegenheit für seine Stimmschätze bot; ja er sang diese Partie zum ersten Mal auf der Bühne. Sein Spiel verräth übrigens den Neuling auf dem Theater und muß daher vorerst übersehen werden. Frl. Liebhart sang ebenfalls an jenem Abend zum ersten Mal die Marie, allein mit einer so hohen Vollendung, daß sie in der That frühere ausgezeichnete Darstellerinnen vergessen machte. In jeder neuen Partie erscheint diese jugendliche Künstlerin größer und vollkommener, und man sieht in eine glänzende Zukunft. Gegenwärtig studirt sie die Rolle der Amazili in Ferdinand Cortez, und Alles erwartet mit Ungeduld die Aufführung dieser Oper; im Pfingstconcert sang sie

eine sehr dankbare Arie aus Lucia di Lamermoore und ein österreichisches Volkslied, und entzückte das zahlreiche Publikum.

Von den Symphonien, welche in der verflossenen Concertsaison zur Aufführung kamen, nenne ich nur die neunte von Beethoven, welche ihrer großen Schwierigkeiten ungeachtet zu einer interessanten Darstellung gelangte, obschon die Chöre hart und disharmonisch erklangen und sich in das Orchestergewebe nicht einschmiegen wollten. Eine Wiederholung dieses seltsamen Tonwerks würde den Zuhörern, gleich wie den Executanten Vieles in eine lichtere Klarheit gebracht haben; allein man macht hier in Cassel Alles gern kurz ab. — Am Charfreitag wurde Spohr's Oratorium „des Heilands letzte Stunden" aufgeführt.

Nachdem Frl. Walter, welche hier niemals richtig erkannt und verwendet wurde, einem ehrenvollen Rufe an die deutsche Oper in London gefolgt ist und unser Theater leider heimlich verlassen, die große Oper aber dadurch verödet hat, so erschien Frl. Garrigues zum Gastspiel, und zwar in den Hugenotten als Valentine, sodann als Jessonda, als Gräfin im Figaro und als Fidelio, allein sie fiel vollkommen durch. Diese Dame hat für die Bühne gar Nichts, so sehr sie auch von denen gerühmt wird, welche sie im Zimmer gesehen und gehört haben. Das Einzige, was in ihrem Gesange günstig hervortrat, war ein edel gehaltenes Piano und ein runder, wenn auch etwas langsamer Triller. Selbst ihr Spiel, welches in einer vorausgehenden Anpreisung hervorgehoben wurde, konnte nicht befriedigen, es war entweder übertrieben oder unschön, und nur im Fidelio wußte sie sich einige unparteiische Freunde zu gewinnen und einige Gegner zu versöhnen; allein sie bleibt in einer großen Oper hinter den Anforderungen der neueren Zeit sehr weit zurück, und über ihre Schule und Gesangweise ist es schwer, sich eine klare Ansicht zu bilden. Ohne alle Parteilichkeit, bin ich der Wahrheit dieses Urtheil schuldig, so hart es ist. Hiernach ist auch insbesondere eine Correspondenz in einem Berliner Blatte zu berichtigen, eine Correspondenz, welche aus sehr unlauterer Quelle fließt und von collegialer Eifersucht übersprudelt. Frl. Garrigues ist dort dem sehr richtig kundgegebenem allgemeinen Urtheil zuwider sehr gelobt, während Frl. Liebhart, welche in jeder neuen Rolle vollendeter und größer erscheint, als unglückliche Acquisition bezeichnet wird. In Frl. Liebhart hat sich Niemand „getäuscht", als der Neid, welcher etwas Gewöhnliches erwartet hat und nun bei der zunehmenden Größe dieser Künstlerin erschrickt. Doch genug —.

Unser geschätzter Chor- und Musikdirector Hr. Fischer hat sich in letzterer Zeit sehr vortheilhaft bemerkbar gemacht, indem Preciosa unter seiner Leitung zu einer sehr befriedigenden Aufführung gelangte, und im vorgedachten Pfingstconcert Rossini's Ouvertüre zu Tell von ihm dirigirt und mit dem unverkennbarsten Beifall aufgenommen wurde. Bei dieser Ouvertüre hängt bekanntlich der ganze Erfolg von der Einsicht und Führung des Dirigenten ab, wenn alle darin enthaltenen Schönheiten zur Anschauung gebracht werden sollen. Auch wurden in verschiedenen Concerten dieses Winters Lieder von der Composition des Hrn. Fischer mit Theilnahme und Beifall gehört. — Am 17ten Juni wurde die hiesige Hofbühne auf sechs Wochen Sommerferien geschlossen, und sollen Sie später über die Wiedereröffnung und weitere Wirksamkeit derselben Nachricht erhalten.

— — r.

Kleine Zeitung.

Aus Stettin. „Elias-Aufführung" in der Jacobi-Kirche am 9ten Juli 1849. Nicht selten hört man in kleinen Städten mit verhältnißmäßig geringen Mitteln, aber desto größerer Liebe und wahrem Eifer für die gute Sache, recht gelungene Musikaufführungen unter Leitung erfahrener, sachkundiger Männer, welche die bescheidenen Namen: Cantor, Organist oder Lehrer, führen, und vermöge ihrer Tüchtigkeit eine sehr gesegnete Wirksamkeit entfalten. Wahre Sachkenntniß flößt unwillkührlich Achtung ein. Sänger und Spieler gehorchen jedem Winke eines solchen Dirigenten, wenn seine Erinnerungen auch mehr derber, als einschmeichelnder Natur sind, um so lieber, da aufrichtige Liebe und Hingabe zur Erreichung eines gemeinschaftlichen Zweckes, nicht eitele Ostentation, ein schönes Band der Eintracht um den Führer und die Ausübenden schlingt. Niemand würde aber gerade an solchem kleineren Orte einem Dirigenten folgen, der nicht vermöge seiner anerkannten Tüchtigkeit, die sich in liebevoller, aufopferungsfähiger Hingabe an die gute Sache offenbart, durch Umsicht und Einsicht den Massen wahrhaften Respect einzuflößen im Stande wäre. Ein Pfuscher würde hier binnen Kurzem sich geradezu lächerlich machen, weil da weniger Gleichgültigkeit und Phlegma zu herrschen pflegt als in größeren Provinzialstädten, wo man in Concert, Kirche und Theater aus, zur Gewohnheit gewordener, Bequemlichkeit oft mit sehr Mittelmäßigem vorlieb nimmt, und das Bessere gar nicht aufkommen läßt oder doch möglichst zu unterdrücken sucht.

Unbestritten hat Stettin gegenwärtig ganz tüchtige musikalische Kräfte aufzuweisen, sowohl hinsichtlich des Gesang- als Orchesterpersonals. Das zeigte die Elias-Aufführung wie-

der auf's Neue, und wir freuen uns, diesmal namentlich über die Sänger und Sängerinnen viel Günstiges berichten zu können. Hr. Boschi (Elias) sang nicht nur mit Eifer und Wärme, sondern vermied auch das an ihm früher gerügte Tremolo bei auszuhaltenden Tönen nach Kräften, wodurch seine Leistung bedeutend gewann. Trat hin und wieder noch ein etwas süßlicher Vortrag, ein nicht am rechten Orte angebrachtes Portamento oder eine gewisse Manierirtheit störend ein, so ist das Hrn. Boschi um so weniger hoch anzurechnen, da er vorzugsweise Bühnen-, nicht Kirchensänger ist, und seine Stimme wird sich auch in der Kirche noch mehr geltend machen, wenn er die reine Aussprache der Vocale und den für die Kirche durchaus erforderlichen einfachen, breiten und wohlabgemessenen Vortrag, namentlich in den Recitativen, zu beachten der Mühe nicht unwerth hält. Seine Leistung war, hiervon abgesehen, eine durchaus befriedigende, und im Vortrage der Arie „Ist nicht des Herrn Wort" sogar eine hervorstechende zu nennen. Nächst dem Elias verdient wieder der Gesang „der Wittwe" unsere lobende Anerkennung. Die bedeutenden Klangmittel der Stimme dieser sehr geschätzten Dilettantin füllen die großen Räume der Kirche ganz aus, und sind deshalb hier besonders von herrlicher Wirkung. Die sonst angenehme Wirkung der Stimme des Engels (Altpart) wurde dadurch beeinträchtigt, daß der jedesmalige Anfangston nicht sofort erfaßt wurde, sondern durch das Voraussummen der nächst tiefer liegenden Töne fast ähnlich gebrochen erschien, wie jenes unleidliche unendliche Arpeggio gewisser Pianistinnen und auch wohl Pianisten. Der Solo-Tenor (Obadja), dessen schwache Stimme im Zimmer ganz angenehm klingen mag, vermochte mit derselben die großen Räume der Kirche nicht auszufüllen; der Vortrag litt durch das zu heftige Hervorstoßen *einzelner* Töne, z. B. der Hauptworte in den Recitativen. Das Solo-Quartett der Engel war von vorzüglich guter Wirkung, weil es von klangreichen Stimmen rein und sicher gesungen wurde. Ueber einzelne Unebenheiten, ja gänzlich verunglückte Stellen, wie in dem „Heilig, heilig, heilig! ist Gott der Herr", wo gegen den Schluß hin Solo und Chor ganz auseinander waren, auch über Unreinheiten, die nicht selten, namentlich bei den Bläsern, und unter diesen wieder in den Posaunen am meisten vorkamen, wollen wir gar nicht reden, sondern schließlich nur noch das Ganze in's Auge fassen. Hier müssen wir nun zunächst das offenbare Vergreifen vieler Tempi rügen, besonders auffallend z. B. in den Chören der Baalspriester: „Baal, erhöre uns!" — „Send' uns dein Feuer" — „Wache auf! Warum schläfst du?" und im Schlußchor „Herr, unser Herrscher", wo unser Nebenmann, kein Musiker ex professo, der in Breslau unter Mosewius' Leitung einer Elias-Aufführung beigewohnt hatte, ganz unaufgefordert zu der Aeußerung sich getrieben fühlte: „das ist nicht wieder zu erkennen!" Weniger auffallend war das noch an vielen anderen Stellen der Fall, wo man den Sängern abfühlen konnte, daß sie, vom Inhalte bewegt, vorwärts wollten. Dann vermißten wir jene durchaus nothwendige Sicherheit, Ruhe und Entschiedenheit im *Ergreifen* und *Festhalten* der Tempi. Dadurch mußten unausweichlich Schwankungen und bei massenhafter Gruppirung nicht selten ein *Durcheinander*, ohne allen inneren Halt, entstehen. Die Figurationen der Violinen waren an Stellen, wo sie mit den Chor-Singstimmen zusammentreffen, gar nicht zu hören. Es fehlte im Ganzen offenbar am rechten Verständniß, und deshalb konnten die Intentionen des Componisten nicht in *der* Art zur Geltung kommen, daß man zu einem wirklichen Genusse seines Werkes, auch bei dieser wiederholten Aufführung, hätte gelangen können.

Dieses Alles zusammengenommen läßt uns als Endresultat beider Elias-Aufführungen den Schluß ziehen, daß Hr. Tusche der Leitung derartiger Aufführungen nicht gewachsen ist, und wir sprechen diese, unsere Ueberzeugung selbst auf die Gefahr hin aus, daß man uns der Animosität beschuldigt. Vermag irgend ein Musiker oder Nicht-Musiker unsere Argumente ad hominem zu entkräften, so mag man uns für einen Verläumder erklären. Wir sind selbst Componist und vermögen es nachzufühlen, was es sagen will, sein Werk vor einem zahlreichen Publikum entstellt zur Aufführung gebracht zu wissen; wir Lebenden müssen das der Seele des schon verklärten Mendelssohn nachfühlen, und deshalb ist unsere Meinung: lieber *keine* Aufführung eines so bedeutenden Werkes, wie der Elias, als eine *verfehlte*.

Vermischtes.

Aus **London** schreibt man uns: Lumley, dem bei einem unbesiegbaren Fleiße auch das Glück immer geradezu nachläuft, hat die liebreizende *Henriette Sontag* auf den Schauplatz ihrer früheren Triumphe (1828) zurückgeführt, aller Wahrscheinlichkeit nach nicht ohne enormen Kostenaufwand. Sie trat in Linda de Chamounix auf, und erregte ein Furore, welches dem Andenken der Lind schadete. Die Zeit ist nicht allein spurlos an ihrer attractiven Persönlichkeit vorübergegangen, sondern ihre Stimme hat selbst an Fülle und Kraft gewonnen. Das Coventgardentheater beeilt sich durch Aufführung des Propheten, welcher auf's Sorgfältigste einstudirt wird, dem ungeheueren Succeß der neuen Primadonna in der Rivaloper etwas Anziehendes gegenüber zu stellen.

In **Dresden** ist Cherubini's „Wasserträger" neu einstudirt aufgeführt worden.

Die in Debreczin früher als enthauptet genannte Primadonna Frau **Rosalie Schodel** singt wieder mit großem Beifall in Pesth.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Einunddreißigster Band. **№ 9.** Den 29. Juli 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Wahl der Tactarten.

(Fortsetzung.)

Eine Titelbezeichnung derjenigen Allen leicht zugänglichen Mustercompositionen, in welchen — ob mit Recht oder Unrecht, bleibe vorläufig dahin gestellt — einige der seltensten Tactarten vorgezeichnet sind, dürfte nicht unerwünscht sein. So findet man in Bach's „wohltemperirten Clavier" und zwar im ersten Theile: $\frac{12}{16}$ Tact, Präludium Nr. 13 in Fis-Dur; $\frac{24}{16}$ Tact, Präludium Nr. 15 in G-Dur; im zweiten Theile dagegen: $\frac{12}{16}$ Tact, Fuge Nr. 4 in Cis-Moll, und Präludium Nr. 21 in B-Dur; $\frac{6}{16}$ Tact, Fuge Nr. 11 in F-Dur; in Cramer's Etüden für Pianoforte: $\frac{24}{16}$ Tact, Etüde Nr. 31 in B-Dur $\frac{9}{16}$ Tact, Etüde Nr. 33 in D-Dur; $\frac{6}{16}$ Tact, Etüde Nr. 81 in Fis-Dur; unter Beethoven's Werken: 3ter Satz der Sonate in As Op. 110: $\frac{12}{16}$ Tact; 2ter Satz der Sonate in C Op. 111: $\frac{9}{16}$, $\frac{6}{16}$ und $\frac{12}{32}$ Tact, im 1sten Hauptsatze des Quartetts in Cis-Moll ein Tempo Adagio ma non troppo im $\frac{2}{2}$ Tact.

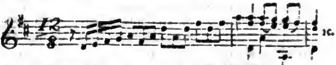
Schon dem oberflächlichen Beurtheiler werden die Inconsequenzen auffallen, welche bei solcher Anwendung der Tactarten unter Anderem dadurch entstehen, daß man hier einen strengen Unterschied zwischen $\frac{2}{2}$ und $\frac{4}{4}$ Tact macht, dort aber die Nenner der Tactarten bis ins Unendliche vervielfältigt, während doch in Wahrheit z. B. ein $\frac{12}{8}$ Tact dann nicht zu existiren vermag, wenn der Name der Tactart mit der Anzahl der Hauptschläge, der Hauptmomente übereinstimmen soll; daß ferner für die Auswahl unter der großen Anzahl der Zähler fast jeder vernünftige Anhaltepunkt mangelt; daß endlich bei 2 und 4, wie bei 6 und 12 von einfach und zusammengesetzt die Rede ist, während ganz das nämliche Verhältniß bei 3 und 6 auf diese Weise nicht bezeichnet wird. Weniger im Hinblick auf die ja doch nicht zu große Anzahl der häufig benutzten Tactarten, als auf das weite Reich der Möglichkeiten hinsichtlich der Menge derselben, welche dem Componisten nach theoretischer Auswahl zu Gebote steht, dürfte eine Vereinfachung des Tactartensystems, oder wenigstens doch eine bestimmte Begrenzung jenes weiten Reiches sich als wünschenswerth herausstellen; nothwendig geradezu aber muß die Aufstellung eines Grundprincips erscheinen, dessen Consequenzen den oben angeführten Unzuträglichkeiten zu begegnen vermögen.

Unter Verfolgung bestimmter Grundsätze, hier noch entnommen aus der Art und Weise, nach welcher durch Herkommen und Gewohnheit die Benutzung der üblichen Tactarten sich bisher mehr oder weniger rationell festgestellt hat, wäre eine Vereinfachung des Systems auf zwei Wegen zu erreichen: einmal durch das gänzliche Aufgeben der abgeleiteten Tactarten, nämlich der gemischten und dreifüßigen, derer mit den Zahlen 6, 12 und 9, und folglich die ausschließliche Benutzung der Haupttactarten, nämlich der geraden und ungeraden, derer mit den Zahlen 2, 4 und 3, in welchen letzteren demnach für gewöhnlich die Zerlegung der Momente durch die 2, da, wo dieselben jedoch an die Stelle der abgeleiteten treten, die Zerlegung durch die 3, also eine Substituirung der Trio-

leneintheilung stattfinden würde — oder zweitens unter dem Beibehalten der früheren 4 Gattungen durch eine Verringerung der Anzahl der vorhandenen Zähler 1, 2, 4, 8, 16 u. s. w., wobei vielleicht für jede Gattung ein einziger Zähler anzunehmen sein dürfte. Die radicalste Vereinfachung des Taetartensystems müßte jedoch aus einer Vereinigung jener beiden Arten von Vereinfachung hervorgehen, und es dürfte von allen Taetarten dann nur eine einzige gerade und eine einzige ungerade übrig bleiben.

Ueber diese hier eben genannten Fälle mag zunächst im Folgenden sich weiter verbreitet werden.
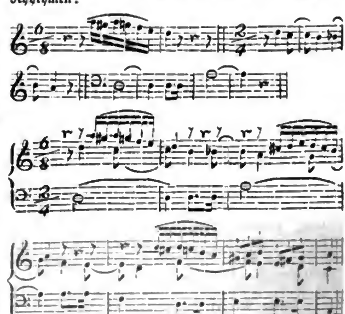
Was den ersten Weg anbelangt, so ist auf das Principlose in der bisherigen Benutzung der Taetarten und auf die Inconsequenz der Vorzeichnungen wie $\frac{12}{8}$ oder $\frac{24}{16}$ schon hingedeutet worden. Es fallen die genannten Taetarten zusammen mit dem $\frac{4}{4}$ und $\frac{12}{8}$ Taete, diese wieder mit dem $\frac{2}{2}$ Taete, eben so wie der $\frac{6}{8}$ Taet mit dem $\frac{2}{4}$, der $\frac{9}{8}$ mit dem $\frac{3}{4}$ Taete zusammenfällt. Einestheils die Bequemlichkeit der Componisten, welche in einer fortgesetzten ungeraden Zerlegung jede Triolenfigur besonders als solche zu bezeichnen Anstand genommen, anderntheils der Wunsch derselben, bei dem Wechsel von 2- und 3theiligen Zerlegungen jeder Unklarheit auf dem Papiere, jedem möglichen Mißverständnisse Seiten des Ausführenden vorzubeugen, mögen sie veranlaßt haben, sich der Taetarten $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ u. s. w. zu bedienen. Geht nun aber eine Zerlegung durch 3, also eine Triolenbewegung, durch ein ganzes Tonstück oder auch nur durch einen Theil desselben consequent fort, wie dies z. B. im ersten Satze der Sonate Op. 54 von Beethoven der Fall ist, so dürfte in Folge dessen schon ohnedies eine Unklarheit auf dem Papiere, ein mögliches Mißverständniß Seiten des Ausführenden nicht zu besorgen sein; und da bei einem häufigeren und schnelleren Wechsel der 2- und 3theiligen Zerlegung, wie z. B. in folgenden Rhythmen:
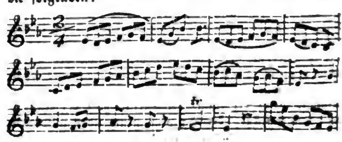


Praeludium. Nr. 5 und Fuge Nr. 10 aus dem 2. Theile des wohltemperirten Klavieres von Bach.

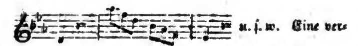
demgemäß ein Taetartenwechsel vom Componisten aus guten Gründen ja doch nicht beliebt wird, die Zuträglichkeit für Anwendung eines solchen in manchem Falle überdies kaum vorhanden sein dürfte, weil er hin und wieder Taet für Taet, oder wohl gar mitten im Taete eintreten müßte, hier also dennoch eine besondere Bezeichnung der Triolen nothwendig erscheint: so würde es eben am aller Einfachsten sein, wenn man die gemischten, so wie die dreifüßigen Taetarten gänzlich aufgeben und statt ihrer diejenigen geraden und ungeraden Taetarten vorzeichnen wollte, von denen sie abgeleitet werden.

Fand in den eben angeführten Beispielen eine gleichzeitige zwei- und dreitheilige Zerlegung unter Vorzeichnung nur einer Taetart Statt, so kommt eine solche mit vorgeschriebenem Wechsel der Taetarten z. B. im letzten Satze des C-Dur-Quintetts von Beethoven vor, und zwar in Bezug auf folgende Rhythmen:



Eine durch einen ganzen Tonsatz fortgesetzte Achteltriolenbewegung unter der Vorzeichnung $\frac{2}{4}$, also einen wahrhaften $\frac{6}{8}$ Tact, unter jener Etiquette findet man dagegen im letzten Satze der Es-Dur Symphonie von Andr. Romberg, dessen Hauptrhythmen die folgenden:



 u. s. w. Eine vergleichende Betrachtung dieser verschiedenen Fälle macht sogleich den Mangel eines Princips fühlbar, über welches die Componisten sich eben nur zu einigen hätten, um wenn nicht eine Vereinfachung des Systems, so doch eine Gleichmäßigkeit in der Benutzung der Tactarten ein und für allemal herbeizuführen. Denn so gut Bach im erstgenannten Beispiele den $\frac{12}{8}$ Tact vorzeichnete, und dennoch die zweitheilige Zerlegung des Viertels zuweilen in Anwendung brachte, so gut machte er auch — abgesehen davon, daß ihn das Ueberwiegen der Triolen, die Seltenheit der 2 Achtel zur Wahl des $\frac{12}{8}$ Tactes jedenfalls bestimmt hat — den $\frac{4}{4}$ Tact vorzeichnen und die dreitheilige Zerlegung — wo nöthig — besonders andeuten oder sie zu errathen der Uebersicht des Spielers auf dieselbe Weise anheimgeben, auf welche er dies hinsichtlich der zweitheiligen Zerlegung zu thun für hinreichend erachtet hat. Eben so konnte Beethoven den angezogenen Finalsatz durchweg mit $\frac{2}{4}$ Tact schreiben, wie Romberg sein Rondo nach den bisher üblichen, wenn auch vagen Gewohnheiten im $\frac{6}{8}$ Tacte hätte schreiben sollen.

Ein gänzliches Aufgeben der abgeleiteten Tactarten wäre demnach nicht nur recht wohl zu ermöglichen, sondern in vielen Beziehungen sogar von Vortheil, und hat überdies in einzelnen Fällen von Seiten mancher Componisten, wenn auch — wie zu vermuthen — mehr aus Instinkt als aus Grundsatz, schon stattgefunden, wie dies eine große Anzahl von Tonstücken bezeugt, in welchen man z. B. bei durchgängiger Achteltriolenbewegung dennoch den $\frac{2}{4}$ und $\frac{4}{4}$ Tact vorgezeichnet findet.

Ob nun die im Obigen vorgeschlagene Art der Vereinfachung oder die auf dem zweiten Wege zu erreichende den Vorzug verdienen dürfte, wird sich aus dem Folgenden erst ergeben.

Jener zweite Weg zur Vereinfachung des Tactartensystems müßte unter einstweiliger Festhaltung der bisher angewendeten 4 Gattungen vor Allem die große Anzahl der Zähler beseitigen, indem er dieselbe auf je einen zurückführte. Daß der $\frac{2}{8}$ Tact mit dem $\frac{2}{4}$ Tact im Effecte eben so zusammenfällt, wie alle Tactarten mit den Nennern 3, 4, 6, 9, 12 unter einander zusammenfallen, daß mithin von allen den nur in Bezug auf die Zähler verschiedenen Tactarten einer Gattung eine einzige genügen würde, wie z. B. gerader Tact: $\frac{2}{4}$ und $\frac{4}{4}$, ungerader: $\frac{3}{4}$, gemischter: $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$, dreifüßiger: $\frac{9}{8}$, das wird wohl Niemand zweifelhaft sein, und allein durch die Bestimmung des Tempo würde dann das Maaß für die Schnelligkeit der Bewegung angegeben werden können.

Forscht man nun in den Werken denkender Componisten den möglichen Gründen nach, aus welchen sie hier eine Eintheilung nach Vierteln, dort eine nach halben Noten, an anderen Orten wieder eine nach Achteln, wohl gar nach Sechzehntheilen oder ganzen Noten gewählt und vorgezeichnet haben: so findet man den einzigen vernünftigen Grund für diese Verschiedenheiten in dem Charakter der Tonstücke, in dem Bemühen der Componisten, diesen Charakter auch durch die Art der Niederschrift, durch die Darstellung auf dem Papiere einigermaßen anzudeuten. Namentlich giebt die Benutzung der seltenen und extremen Tactarten in solchen Werken hierüber den nöthigen Aufschluß. So kommen die kurzen Tactarten $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{4}{16}$ $\frac{6}{16}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{16}$ namentlich in Tonsätzen flüchtigen Charakters, bei Anwendung kurznotiger Figuren, die langen Tactarten $\frac{2}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{2}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{12}{8}$ dagegen vorzugsweise in Tonsätzen breiten Charakters, bei Anwendung gewichtiger Rhythmen vor.

Für den Zuhörer ganz gleichgültig, im Effect vollkommen übereinstimmend, daher nur für das Auge des Spielers von Belang, kann unter Veränderung der Tempobezeichnung Dasselbe im $\frac{4}{8}$ Tacte geschrieben werden, was vom Componisten im $\frac{2}{4}$ Tacte zu schreiben beliebt wird. Da nun aber der Charakter eines Tonsatzes noch durch andere Mittel angedeutet werden kann und muß, als durch den ohnedies sehr versteckten Hinweis auf den Zähler der gewählten Tactart, so dürfte einer Vereinfachung des Tactartensystems durch Reduction der Zähler nicht das Geringste im Wege stehen; im Gegentheil würde auf diese Weise eine Uebereinstimmung der Tactarten unter sich zu ermöglichen sein, welche namentlich in Bezug auf die Einprägung der Tempi als von großem Vortheil sich erweisen müßte, sobald nämlich auf eine schon früher angedeutete Art jene Reduction nur gleiche oder nächstverwandte Zähler übrig läßt, wie es dann der Fall ist, wenn nur die folgenden Tactarten beibehalten werden: $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$.

In Bezug aber auf das hier in Erwähnung gekommene Kapitel von den Tempis, von ihrer Bezeichnung und Einprägung, erscheinen mir noch folgende Bemerkungen als nothwendig und am rechten Orte.

Der gänzliche Mangel einer jeden Bestimmtheit in den Kunstausdrücken, durch welche das Zeitmaaß in der Tonkunst bis auf diesen Tag anzugeben versucht worden ist, hat sich wohl einem Jeden schon fühlbar gemacht. Man verliert in diesem Gebiete vollends jeden Anhaltepunkt, wenn man die Tempobezeichnungen in älteren Tonstücken denen in neueren

gegenüberhält. Durch die Ueberschriften Allegro, Andante, Adagio etc. ist selbst mit Hülfe der Nebenbestimmungen, wie non troppo, molto, assai, con moto u. dgl. einem Vergreifen des Zeitmaaßes Seiten des Ausführenden noch lange nicht vorgebeugt. Die Bezeichnung nach den Graden des Metronoms hilft hier allerdings aus, und es muß — besitzen wir nur erst allgemein Kunstschulen zur Bildung aller unserer Musiker — jedenfalls dahin kommen, daß in diesen einige bestimmte Hauptbewegungen des Metronoms den Schülern gewissermaßen eingepflanzt und sie dadurch zugleich in den Stand gesetzt werden, auch die von jenen mehr oder weniger abweichenden Bewegungsarten mit ziemlicher Sicherheit aufzufinden. Alsdann wird es der Tempobezeichnungen durch Worte gar nicht mehr bedürfen, die leidigen Ueberschriften in fremder Sprache werden ebenfalls gänzlich überflüssig sein, und zur näheren Bezeichnung des Charakters oder des Vortrags eines Tonstücks oder einer Stelle in demselben wird — wenn überhaupt nöthig — ein deutscher Ausdruck am passendsten verwendet werden können.

Würde nun die Anwendung einer nur geringen Anzahl von Tactarten, die sämmtlich z. B. auf Viertel lauten, wie etwa $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ schon jetzt eine Einprägung der Tempi außerordentlich erleichtern, so dürfte dies um so mehr dann der Fall sein, wenn zum alleinigen Anhaltepunkte die Grade des Metronoms allgemein auf die oben beregte Weise angenommen werden sollten.

Eine Auseinandersetzung jener radikalsten Vereinfachungsmethode, deren schon früher flüchtig Erwähnung geschah, verspare ich mir auf den Schluß dieser Abhandlung. Vorher sind noch eine Menge Fragen in Betracht zu ziehen, die mit dem Hauptgegenstande in engem Zusammenhange stehen, und deren nähere Erörterung dazu beitragen wird, das Prinziplose in der bisherigen Art der Benutzung der Tactarten und das Wünschenswerthe einer Vereinfachung des Systems noch fühlbarer zu machen. Natürlich aber kann bei Aufführung gegebener Beispiele zu diesem Zwecke nur auf das alte Tactartensystem Bezug genommen werden, und es hat die Vorausnahme jener beiden Grundzüge der Vereinfachung, auf welche dann wieder zurückgekommen werden muß, nur dazu dienen sollen, die Hauptsache selbst in ein helleres Licht zu stellen und hinlänglichen Boden für die nun folgenden Untersuchungen zu gewinnen.

Zunächst nun kommt es nämlich häufig in Frage, ob in vorliegenden Fällen eine einfache Tactart oder eine zusammengesetzte doppelten Gehaltes, nämlich, nicht, ob z. B. der $\frac{3}{8}$ oder der $\frac{6}{8}$, der $\frac{2}{4}$ oder der $\frac{4}{4}$ Tact, worüber schon früher das Nöthige gesagt worden, sondern ob der $\frac{3}{4}$ oder der $\frac{3}{8}$, der $\frac{2}{4}$ oder der $\frac{2}{8}$, der $\frac{4}{4}$ oder der $\frac{4}{8}$, der $\frac{6}{8}$ oder der $\frac{12}{8}$ Tact zu wählen sein dürfte, und in Hinblick auf das Verhältniß der oben genannten Tactarten zu einander erscheint demnach selbst der ungerade Tact mit 3 gegenüber dem gemischten mit 6 als einfacher, der letztere dagegen als zusammengesetzter, und durch diese Bemerkung findet ein früherer Hinweis auf Späteres hier seine endliche Erledigung.

Ueber die Gesichtspunkte, welche bei einer Entscheidung jener Frage festzuhalten sein dürften, herrscht noch große Unklarheit und geben hiervon einzelne Tonsätze sogar der berühmtesten Meister recht merkwürdige Beweise ab. Für den Effect — das unterliegt wohl keinem Zweifel — ist es in vielen Fällen durchaus gleichgültig, ob in einem Tonsatze für eine Bewegung z. B. von 3 Achteln der $\frac{3}{8}$ Tact, oder unter Zusammenziehung zweier Tacte der $\frac{6}{8}$ Tact, für eine von 2 Vierteln der $\frac{2}{4}$ oder der $\frac{4}{4}$ Tact gewählt wird. Es kann hierbei nur der eine Umstand in Betracht kommen, welcher schon früher angedeutet wurde, nämlich, daß die Wahl der entsprechendsten Tactart die Verständigung zwischen Componist und Ausführenden wesentlich zu erleichtern im Stande sein dürfte. Bei der Entscheidung über die vorliegende Frage ist nun allerdings das rein rhythmische Element, die Tactanzahl der einzelnen Glieder allein maaßgebend, und daher vor Allem ins Auge zu fassen, welche Arten von Rhythmen, ob geradtactige, oder ein Gemisch von gerad- und ungeradtactigen in Anwendung kommen. Geht nämlich durch einen Tonsatz in einfacher Tactart die geradtactige Abgliederung der Rhythmen, eine ausschließliche Benutzung von nur 2- und 4tactigen consequent fort, so könnte derselbe in vielen Fällen eben sowohl in zusammengesetzter Tactart aufgeschrieben werden; kommen jedoch neben den geradtactigen Rhythmen, deren wohl jedes Tonstück am mehrsten enthält, auch noch ungeradtactige 3- oder wohl gar 5- und 7tactige vor, so würde die Zusammenziehung zweier Tacte in einen einzigen den Schreiber vielfach in Verlegenheit setzen, und es ist in solchem Falle nur die Anwendung des einfachen Tactes anzurathen.

Es giebt nun, namentlich in schnellem Tempo, nur wenig mustergültige Tonsätze einfacher Tactart, welche einen bunten Wechsel gerad- und ungeradtactiger Rhythmen aufzeigen. In Mozart's, Haydn's und noch in manchen Tonsätzen aus Beethoven's früherer Zeit kommt Derartiges zuweilen noch vor, namentlich in Sätzen humoristischen Charakters, und namentlich von Seiten des Componisten immer absichtlich, um das Gefühl des Zuhörers zu täuschen, welches, je kürzer der Tact, je schneller das Tempo,

desto unbedingter die consequente Fortführung der von Anfang an benutzten, in der Regel geradtactigen Abgliederung der Rhythmen erwartet und verlangt. In seinen späteren Werken ist Beethoven, welcher im Felde der Instrumentalmusik denn doch allein als Muster für die Jetztzeit gelten dürfte, von solchen rhythmischen Spielereien gänzlich zurückgekommen und fast alle seine Tonsätze im schnellen, selbst die Mehrzahl derer im langsamen Tempo enthalten nur geradtactige Rhythmen. Wendet er hin und wieder dennoch 3tactige Rhythmen an, so geschieht dies in der Regel auf eine längere Dauer, zur Bildung eines ganzen Theiles, zur Fortführung eines wirklich 3tactigen Motivs, wie z. B. im Scherzo der 9ten Symphonie, und er zeigt hier überdies noch den Eintritt der 3tactigen, so wie die spätere Wiederaufnahme der 4tactigen Rhythmen gewissenhaft in besonderen Ueberschriften an. Im erwähnten Tonsatze, Presto $\frac{3}{4}$, erscheint, nachdem der erste Theil nur 2- und 4tactige Rhythmen gebracht hat, bald nach Beginn des zweiten Theiles, und zwar nach einer Fermate, eine Reihe von 3tactigen Rhythmen während einer Dauer von 57 Tacten, ein 3tactiges Motiv in 19maliger Fortführung, was in dem Zuhörer das Gefühl eines $\frac{9}{4}$ Tactes erweckt.

Es ist hier nicht der Ort, näher zu erörtern, weshalb die Art und Weise, in welcher sich Beethoven der Rhythmik bedient, namentlich für die Instrumentalmusik als die einzig anzuempfehlende gelten muß, und wie so viele jener Spielereien mit ungeradtactigen Rhythmen selbst in humoristischen Tonsätzen mehr auf dem Papiere stehen, als in der Ausführung eine Wirkung auf den Zuhörer äußern; die besten Werke der neueren Componisten zeigen es jedoch ebenfalls, daß man in Bezug auf die Rhythmik die Grundsätze Beethoven's befolgt, und es wird daher gerechtfertigt erscheinen, wenn später ausschließlich auf diesen Meister Rücksicht genommen wird. *)

(Fortsetzung folgt.)

Aus Frankfurt a. M.

Oper.

Nachdem Räder uns verlassen, trug das Tescher'sche Balletcorps aus Darmstadt im ganzen Monat Juni die Hauptkosten der Unterhaltung. Es tanzte im Maskenball, Robert, in der Stummen von Portici und anderen Opern, worin gewöhnlich die Tänze ausgelassen wurden, machte aber in dem Scribe-Told'schen Feenspiel „der Zauberschleier", welches sechs Mal gegeben werden mußte, seinen größten Succeß. Die Musik von Titl dazu ist sehr charakteristisch und hat nichts gemein mit den gewöhnlichen Compositionen dieser Art, weshalb es immer ein Verstoß gegen die Achtung des geistigen Eigenthums bleibt, wenn man matte und triviale Tänze als Einlagen hinein schiebt. Ich würde mir als Componist dergleichen Eingriffe verbitten. Uebrigens hat Balletmeister Tescher seine Eleven, meistens noch blutjunge Mädchen, gut gezogen, denn das Räderwerk ihrer Gruppirungen, Tableaux und Shawltänze ging sehr exact. Die Solisten des Ballets sind die jungen Damen Dittmann (drei Schwestern), Wagner, Meyer, Lehmann und die kleine geniale Vogel. Als vorzüglicher Groteskätänzer aber excellirte Hr. Dornewaß.

Vergebens glaubte sich nun unser vielgeplagtes Orchester einiger Ruhe erfreuen zu dürfen, denn kaum waren die Tänzer fort, so erschien Réer von Coburg, um uns wieder alle die Opern vorzuführen, in welchen Tichatschek gesungen hat. Nebstbei noch wurde Dom Sebastian von Donizetti einstudirt und am 9ten Juli zum Benefiz unserer Anschütz gegeben. Obgleich man Tichatschek sehr gefeiert hat, so erkannte man doch leicht, daß Réer als lyrischer Sänger über ihm steht. Beide Sänger könnten sehr wohl neben einander gelten, ohne in Collision zu gerathen, wenn Tichatschek sich ausschließlich dem Epos, Réer der feineren Cantabilität widmen würde. Bis jetzt sang er in folgenden Opern: Hugenotten, Belisar, Martha, Postillon von Lonjumeau und weiße Dame mit steigendem Beifall. Dom Sebastian aber wurde mit unseren einheimischen Mitteln, und zwar mit noch zweifelhaftem Erfolg gegeben. Wahrscheinlich weil man die Oper wieder a priori todtgeschlagen hat, denn, wie gesagt, jede neue Oper ist eine geborne Feindin — gewisser Leute. Doch steht zu hoffen, daß ihr Werth bei wiederholten Aufführungen steigen werde, da sie doch viel Schönes enthält und sorgfältig in Scene gesetzt war. Die Besetzung der Hauptrollen ist folgende: Zaide, Mad. Anschütz, Sebastian, Hr. Choudimsky, Camoens, Hr. Clement, Abayaldos, Hr. Dettmer, und Don Juan de Silva, Hr. Leser.

*) Sollte diese Abhandlung die Beachtung finden, welche ich ihr im Interesse der denkenden Künstler wünschen muß, so wird mir dadurch Veranlassung gegeben sein, auf ähnlich praktische Weise diesen hier nur flüchtig berührten Gegenstand in einer besonderen Abhandlung: über die Anwendung der verschiedenen Rhythmen in der Musik — weiter auszuführen.

Es giebt vielleicht kein willigeres Sängerpersonal in der Theaterwelt, wie das unsere, und dennoch findet das Institut im Ganzen nur wenig Anerkennung. Mag's in der Zeit, in der Blasirtheit des Publikums oder in der immer mehr und mehr dahinschwindenden Illusion liegen, ich weiß es nicht, aber daß eine neue Oper, und dazu als Benefiz unserer allbeliebten Anschütz, leer blieb — indem doch Don Juan als Einnahme für das Chorpersonal etwas machte, das, horribile dictu! ist ein sehr trauriges Zeichen unseres socialen Zustandes. Freilich wurde Mad. Anschütz mit Blumen und Kränzen überschüttet, aber — wir leben ja, o bittre Ironie, in der Zeit der Flora. Wenn nun auch die wahre Genialität sich nie verleugnen kann, sobald der Isis-Schleier gelüftet ist — so mag doch eine ganz andere Stimme erwachen, sobald er wieder fällt. Aber das fühlt kein Publikum, und — es wird mir sehr warm zu Sinne, wenn ich bedenke, daß zwischen den Schaufahrten auf dem Thespiskarren und unseren Pantheonen ein Zeitraum von zweitausend Jahren liegt, und darüber.

Außer Réer gastirten noch Hr. Wilke vom Stadttheater zu Cöln als Masetto und Papageno, und Hr. Cremenz von Hannover als Don Pedro, ohne besondern Erfolg. Der neu engagirte Bassist, Hr. Dettmer, hat als Ankerström, Leporello, Sarastro, Figaro und vorzüglich als Marcell sich in der frühern Gunst des Publikums wieder festgesetzt, und wird sich als Künstler wie als Mensch wohl auch darin erhalten. — Dem Vernehmen nach werden Frl. Wiedemann und Hr. Leser die hiesige Bühne wieder verlassen. Offenbar war die erstere hier nicht an ihrem Platz, Hr. Leser aber wird schwer zu ersetzen sein, da er wenig Ansprüche macht, dabei aber äußerst brauchbar ist, und überall mit Sicherheit auftritt und wirkt. Sein Organ ist etwas rauh, das ist wahr, aber im Uebrigen ist er ein musikalischer Sänger, dessen in dem Ensemble äußerst wirksamer Baß das große Es auch D mit Leichtigkeit erreicht. Daß Hr. Leser bei einer plötzlichen Unpäßlichkeit des Hrn. Dettmer an demselben Tage den Bertram übernahm und ohne Anstoß sang, ist ein Fall, der hier ganz unberücksichtigt bleibt. — So eben wird eine neue Oper ausgeschrieben: der Rächer (Cid) von Prechtler und Schindelmeisser.

C. G.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Concertstücke, Sonaten, Phantasien.

St. Heller, Op. 65. Sonate (Nr. 2, H-Moll). Hofmeister. 1 Thlr. 10 Ngr.

Wird besprochen.

Für Violine mit Begleitung.

J. Eichberg, Op. 14. Feuilles d'Album, collection de morceaux de Salon mélodieux et caractéristiques pour Violon avec accompagnement de Piano. Peters. 1 Thlr.

Der Componist schreibt immer geschickt für sein Instrument; seine Melodien sind weniger tief, als angenehm und fließend. Bedürftigen sei der Componist empfohlen.

A. M. Blanc, Op. 6. Fleur d'orient, Etude de Salon, facile, pour le Violon. Hofmeister. 7½ Ngr.

Es ist wünschenswerth, eine Begleitung zu dieser Etüde zu geben, weil sie sich dann zum Salonvortrage eignen würde. Sie ist angenehm und artig erfunden, und läßt beim Anhören in dem Geiste der Zuhörer das Bild eines auf leichtgekräuselter Fluth schaukelnden Kahnes entstehen, an dessen Bord sich gemüthliche, zärtlich Liebende heiteren Empfindungen überlassen.

H. Reber, Op. 15. Six pièces pour Piano et Violon, divisées en 3 suites. Mechetti. Heft 1, 1 Fl. 15 Kr. Heft 2 u. 3, 1 Fl.

Gut und correct gearbeitete Stücke, die wir wegen ihrer leichten Ausführung gern Besseres wollenden Dilettanten empfehlen. Die Violinstimme bleibt durchaus in der tiefsten Lage, was wir besonders hervorheben für die, welche das Spiel in höheren Lagen fürchten.

J. Joachim, Op. 1. Andantino und Allegro scherzoso für Violine mit Orchester oder Pianoforte. Kistner. 1 Thlr. 5 Ngr.

Lieder mit Pianoforte.

C. Hauschild, Op. 6 u. 7. Lieder für 1 Singstimme. Basel, Felix Schneider. Op. 6, 1 Fl. Op. 7, ½ Fl.

— — —, Op. 5. Lieder in allemannischer Mundart für 1 Singstimme. Ebend. 1 Fl.

— — —, Op. 8. Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Ebend. ⅔ Fl.

Ganz einfache, leicht auszuführende Lieder, im Volkstone, den der Verfasser hin und wieder recht glücklich zu treffen weiß. Spricht auch nicht eine besonders befähigte, künstlerisch gebildete und schaffende Natur aus denselben, so zeigt sich doch darin das Streben, die Texte sinngetreu wiederzugeben. Vieles darunter läßt freilich völlig unbefriedigt, indem sich ein noch zu naiver Dilettantismus bemerkbar macht. Die Begleitung dazu ist sehr einfach und auch dem ungeübtesten Spieler zugänglich, meist einfache Accorde, aber nicht ohne Geschick. Von den Allemannischen Liedern, Op. 5, sind zwei hervorzuheben, „Heimweh" und „Auf einem Grabe". — Vieles kann für Kinder recht zweckmäßig verwendet werden, wozu Op. 6 und 7 die Hand bieten. Unter den vierstimmigen Liedern, die gleichfalls ganz einfache Lieder sind mit beigesetztem Alt, Tenor und Baß, verdienen Nr. 3, „Lobgesang", Nr. 5, „die Hoffnung", und Nr. 6, „Ob ich schon wand're im finstern Thal" (nach Psalm 23, 4.), vor den übrigen genannt zu werden. Letzteres für Alt-Solo mit Chorbegleitung, recht sinnvoll wiedergegeben.

C. Scheidler, Liebesbotschaft (Liederkranz, Nr. 18). Luckhardt. 7½ Ngr.

Das Lied ist mit so vielem Fleiß gearbeitet, daß es fast an das Zuviel grenzt. Vornehmlich ist dadurch die Begleitung schwerfällig geworden, die gerade hier eine leicht bewegliche sein muß. Franz Schubert hat dies besser gemacht: er läßt das „rauschende Bächlein so silbern und hell" sanft und lieblich dahin gleiten, so zart, wie eben der Bote dem süßen Liebchen zueilen muß.

G. Hölzel, Op. 29. Das Lied von der Lanze, Liebesfrage. 2 Lieder für Bariton. Haslinger. 45 Kr.

— —, Op. 36. Deutsches Matrosenlied. Ebend. 30 Kr.

— —, Op. 37. Die Thräne, von Herloßsohn. Ebend. 30 Kr.

— —, Op. 38. Der Lauf der Welt. Ebend. 24 Kr.

Des Componisten Art und Weise ist bekannt; eine Sinnesänderung ist hier nicht wahrzunehmen gewesen, deshalb genügt diese kurze Anzeige.

Fr. v. Suppé, Op. 40. Liedercyclus. Des Greises Traumlied, Gedenke mein, Scheiden — Leiden, Der Geistertanz, Weine nicht! Haslinger. 1 Fl. 45 Kr.

Nicht alle Lieder haben gleichen Werth. Während bei den ersteren ein ernsteres Nachdenken von Seiten des Tonsetzers sichtbar wird, bleiben die letzteren auf dem Wege der Gemächlichkeit, und warten gemüthlich auf den, der sich gerade mit ihnen zu begnügen gesonnen ist. Auszuführen sind sie alle leicht, in der Singstimme, wie in der Begleitung; erstere besonders ist zweckmäßig gehalten.

Fr. Kücken, Op. 47. Wo still ein Herz von Liebe glüht, von Geibel. Kistner. 10 Ngr.

—, Op. 50. Zwei Marienlieder, Ave Maria, die Trösterin der Betrübten, für Alt und weiblichen Chor, mit Pianoforte oder Orgel. Ebendaselbst. 15 Ngr.

Op. 47 ist ein einfaches sangbares Lied, wie sich in dieser Manier schon viele in den früheren Werken des Componisten befinden. Die Marienlieder, Op. 50, tragen das sinnliche Element des Katholicismus zur Schau. Sie sind leicht und sangbar, und die Chorstellen nicht ohne Wirkung. Sie seien empfohlen.

H. Marschner, Op. 141. Der Gefangene, nach dem Russischen des Schukowsky. Kistner. 15 Ngr.

— — —, Vier deutsche Lieder für Sopran oder Tenor. Hofmeister. 2 Hefte, jedes 10 Ngr.

Marschner hat noch wenig im Fache der Ballade geleistet, auch Op. 141 kann nicht besondere Empfehlung für sich beanspruchen, obgleich es der interessanten Züge viele in sich enthält. — Die deutschen Lieder haben uns mehr interessirt, sie sind leichter, als sie gewöhnlich Marschner zu geben pflegt, aber sie sind frisch und anmuthig.

H. Marschner, Op. 140. Bilder des Orients, von H. Stieglitz. (Neue Folge von Op. 90.) Kistner. 2 Hefte (3tes u. 4tes), jedes 25 Ngr.

Besprochen werden:

O. Gerke, 31stes Werk. Sechs Lieder. Fißmer. 17½ Sgr.

H. Stähle, Op. 5. Sechs Lieder für Bariton oder Baß. Luckhardt. 20 Sgr.

O. Tiehsen, Op. 28. Sechs Gedichte von Lenau, Reinick u. s. w. für 1 Sopranstimme. Bote u. Bock. 25 Sgr.

J. Rietz, Op. 26. Zwölf Gesänge für 1 Singstimme. 2 Hefte, à 1 Thlr. Bote u. Bock.

A. Lindner, 10tes Werk. Sechs Lieder. Nagel. 22 gGr.

F. Löbmann, Op. 13. Zwei Lieder für Mezzo-Sopran. Whistling. Nr. 1, ½ Thlr. Nr. 2, desgl.

Für Männerstimmen.

A. M. Storch, Sängerfahrt. Originalcomposition für

Männerstimmen. 1ster Band, Heft 1—5. Partitur à 10 Kr. Stimmen à 16 Kr.

D. Gerke, 33stes Werk. Die Weihe des Gesanges, von P. Herle. Fißmer. Part. u. St. 17½ Sgr. Stimmen allein 10 Sgr.

Werden besprochen.

Für vierstimmigen Frauenchor.

F. Lachner, Op. 91. Der 133ste Psalm: Siehe, wie fein und lieblich ist's, wenn Brüder einträchtig bei einander wohnen. Schott. Partitur und Stimmen, 54 Kr.

Eine gut contrapunktisirte und instrumentirte Arbeit.

Für Schulgesang.

D. Lorenz, Schulgesangbuch. 2 Thle. 1849. Orell, Füßli u. Comp.

L. Erk u. A. Jacob, Musikalischer Jugendfreund. Sammlung von Gesängen mit Clavierbegl. 1s Heft. Bädeker.

Werden besprochen.

Für die Orgel.

C. H. Strube, Theoretisch-praktische Orgelschule. 3 Bände. 1ster Band. Subscrpr. 1 Thlr. 6 gGr. Ladenpr. 2 Thlr. Holle'sche Buchhandlung.

Wird besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Zeitschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Einunddreißigster Band. **№ 10.** Den 1. August 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.
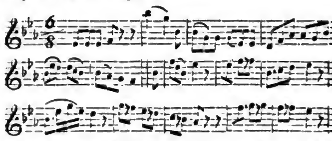
Die Wahl der Tactarten.

(Fortsetzung.)
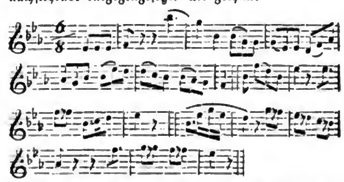
Ist nun also — um auf die Hauptfrage wieder zurückzukommen — der einfache Tact überall am Platze, weil er die Anwendung von Rhythmen jeder Tactzahl gestattet, ist dagegen der zusammengesetzte, nämlich die Vereinigung zweier einfacher Tacte zu einem einzigen blos da zuträglich, wo in einfacher Tactart nur geradtactige Abgliederung stattfand, so kommt bei einer Entscheidung des Componisten für den zusammengesetzten Tact nur eine Frage, allerdings aber eine sehr wichtige, in Betracht, die Frage nämlich, welcher einfache Tact hierbei in thesi und welcher in arsi zu stellen ist. Mozart, welcher in dieser Hinsicht sehr fein unterschied, hat z. B. für folgende Rhythmen:

Duett aus der Zauberflöte.

nicht den einfachen $\frac{3}{8}$, sondern den zusammengesetzten $\frac{6}{8}$ Tact gewählt. Der Grund für diese Wahl kann ganz unberücksichtigt bleiben. Mozart hat nun aber die Rhythmen in den Rahmen des $\frac{6}{8}$ Tactes nicht in folgender Weise eingepaßt:



wie es dem oberflächlichen Beurtheiler das Natürlichste zu sein scheinen dürfte, sondern er hat dies auf die nachstehende entgegengesetzte Art gethan:
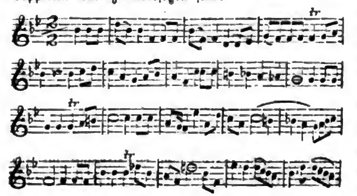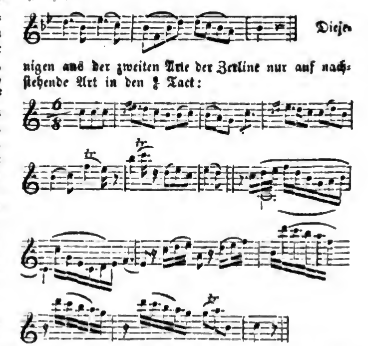


Der Grund, aus welchem er so und nicht anders geschrieben, giebt zugleich den Anhaltepunkt für alle ähnlichen Fälle ab, und wird man sich über densel-

ben ganz klar, so kann man bei Anwendung zusammengesetzter Tactarten in der Schreibweise wohl kaum wirkliche Verstöße begehen. Als jener Grund aber erscheint bei näherer Beleuchtung die Nothwendigkeit, alle Schlüsse der Harmonie und Melodie, Haupt- und untergeordnete, ganze und halbe Schlüsse stets auf den thetischen Tacttheil zu stellen, und daher nie in der Hälfte des Tactes, auf einem arsischen Theile zu schließen. Vorausgesetzt nun, daß die verschiedenen Rhythmen eines Tonsatzes überhaupt Ebenmaaß, Fluß und Uebereinstimmung in der Abgliederung offenbaren, so wird einfach jene Rücksicht auf die harmonischen Schlüsse den Maaßstab für eine richtige Anwendung der zusammengesetzten Tactart abgeben.

Ist nun aber in Bezug auf das obige Beispiel von Mozart für die Wahl der Tactart 6/8 außer dem Willen des Componisten ein weiterer Grund nicht anzugeben, ist überhaupt, wenn nur kein wirklicher Verstoß geschieht, dem Componisten es ganz zu überlassen, ob er rücksichtlich der Benutzung der vorhandenen Tactarten das Einfache oder das Complicirtere vorziehen will, ist es blos zu wünschen, nicht zu gebieten, daß man Gelegenheiten zu Vereinfachungen nicht verabsäume: so ist die Möglichkeit für eine beliebige Entscheidung zwischen zwei verschiedenen Tactarten Seiten des Componisten zwar in manchen Fällen gegeben und alsdann jede der zu wählenden Tactarten gleich richtig, daher auch die Wahl selbst fast gleichgültig; in anderen gewissen Fällen jedoch kann im Interesse des genauen Verständnisses Seiten des Ausführenden die Wahl nur einer bestimmten Tactart als die allein richtige bezeichnet werden, und diese gewissen Fälle werden nun näher ins Auge zu fassen sein. Vorher jedoch mögen die Grundsätze, welche hierbei zu befolgen sind, aus einigen Beispielen im umgekehrten Verhältnisse zu entwickeln versucht werden.

Die Rhythmen aus der Champagner-Arie des Don Juan würden nur auf folgende Weise in den doppelten Tact zu übersetzen sein:





Diejenigen aus der zweiten Arie der Zerline nur auf nachstehende Art in den 6/8 Tact:

Die wahre, d. h. nicht die papierne, scheinbare Betonung dieser Rhythmen wird dadurch nicht geändert, aber auch nicht gebessert, und deshalb ist die vorstehende Schreibart derselben nicht falsch, aber auch nicht nothwendig. Ein anderer Fall tritt jedoch dann ein, wenn wir zuweilen in Tonsätzen von schnellem Tempo und kurzer Tactart, von je zwei Tacten der erste entschieden leichter als der zweite, jener als ein quasi Auftact (zusammengesetzter Auftact) zu diesem erscheint. Weil nun aber — eine geradtactige Abgliederung in consequenter Fortführung vorausgesetzt — der Ausführende von je zwei Tacten den ersten für den betonten, den zweiten für den unbetonten ansieht und anzusehen deshalb gewöhnt und berechtigt ist, weil ein anderer äußerer Anhaltepunkt für die richtige Betonung bis dato ihm noch gänzlich mangelt, und übrigens in den meisten Fällen seine Gewöhnung ja ohnedies mit der Meinung des Componisten zusammenzutreffen pflegt: so kann es in jenen anderen Fällen eben nur Mißverständnisse Seiten des Ausführenden veranlassen, wenn vom Componisten ein von jenem verschiedenes, umgekehrtes Verhältniß der quasi schweren und leichten Tacte beliebt wird, dieses sich aber dem Auge in voller Klarheit nicht sofort darstellt. Zur Darstellung aber solchen umgekehrten Verhältnisses sind recht eigentlich die zusammengesetzten Tactarten vorhanden, wenigstens erscheint ihre Anwendung einzig und allein hier unbedingt nothwendig; demnach — wie im Hinblick auf die Vereinfachungsgrundzüge nur beiläufig noch erwähnt werden mag — dürften sie sich sogar als überflüssig erweisen, sobald

für die Erreichung ihres Zweckes ein anderes Mittel aufgefunden werden sollte.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Aufforderung und Bitte an den Berliner Tonkünstler-Verein. Jeder strebende Künstler will über sich ins Klare kommen, und auch der Componist, der es mit seiner Kunst ernst meint (ob ich es so meine, mögen meine bis jetzt veröffentlichten Werke entscheiden), will über seine Productionen vor Allem möglichst die Wahrheit hören, um weiter zu kommen. Ueber meine Compositionen sind aber schon früher sehr widersprechende Urtheile laut geworden, und man hat nicht verschmäht, deshalb mich persönlich zu verunglimpfen; ja, Hr. Dr. Eduard Krüger in Emden forderte noch 1847 Hrn. Julius Schäffer in Halle zur Beantwortung einer Frage, als zu einer Art Preisaufgabe auf, nämlich „zu beweisen, worin der Werth meiner Compositionen denn eigentlich bestehe?" Jener Verunglimpfer, vielleicht mit dem Hrn. Preisaufgabesteller ein und dieselbe Person, hatte aber auch nichts bewiesen.

Nachdem nun aber der Leipziger Central-Tonkünstler-Verein erst noch Anfang dieses Jahres einige meiner Werke der Empfehlung werth geachtet, außerdem namhafte Männer meinen Compositionen kein ungünstiges Zeugniß ihres Werthes wirklich ausgestellt haben, so scheint es fast, als ob auch die gerühmtesten Recensenten unserer Zeit in ihren abweichenden Urtheilen dem Irrthume unterworfen sein könnten, und wenn nun dasselbe Werk, wie das mit meinen „Neuen Nachtfaltern" Werk 24 in neuester Zeit wieder der Fall ist, in der N. Zeitsch. für Mus. Bd. 30 Nr. 46 von Hr. Dörffel, und in der Berliner N. Musikzeitg. 3ter Jahrg. Nr. 27 von Hrn. Kapellmstr. Koßmaly, so ganz verschieden beurtheilt worden ist, so liegt es eben so sehr im Interesse des Publikums, als der HH. Beurtheiler und des Componisten, noch ein drittes, möglichst unparteiisches Urtheil über dasselbe Werk zu vernehmen. — Hierzu bietet nun der §. 3 des Statutes des Tonkünstler-Vereins zu Berlin eine willkommene Gelegenheit, wo von Förderung der Tonkünstler „durch Vertheidigung gegen ungerechte Angriffe, öffentlich ausgesprochene Urtheile" die Rede ist. Hierauf Bezug nehmend, ersuche ich den zeitigen Präsidenten des Berliner Tonkünstler-Vereins, Hrn. Flodoard Geyer, dem ich persönlich ganz unbekannt bin, hiermit öffentlich, auf meine motivirte und ausdrückliche Bitte die Güte zu haben und meine „Neuen Nachtfalter" Werk 24 von einer hierzu eigends zu ernennenden Commission nochmals prüfen, über die beiden bereits veröffentlichten Urtheile ihre Meinung abgeben und zur Zeit das Endresultat gefälligst mittheilen zu wollen.

Stettin, Anfangs Juli 1849. Gustav Flügel.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Frau **Palm-Spatzer**, zuletzt in London bei der deutschen Operngesellschaft, so wie Hr. **Widemann** aus Leipzig, werden nächstens in Dresden gastiren.

Vermischtes.

In **Köln** wurde eine interessante Rheinsängerfahrt veranstaltet, welcher Jenny Lind beiwohnte, da sie zufälliger Weise auf ihrer Reise von Paris nach Stockholm auf einige Tage in Köln verweilte. Ein Gedicht von Sternau: Gruß des Rheins an Jenny Lind, componirt von Dorn, wurde auf der Fahrt gesungen, und machte einen so tiefen Eindruck auf die Schwedin, daß es ihr viele Thränen kostetete.

Der junge Tonkünstler **Adolph Gollmick** (ein Sohn unseres in Frankfurt a.M. lebenden Mitarbeiters) hat in London eine „Amateur-Choral-Society" größtentheils aus seinen Eleven gestiftet, worin nur gediegene Gesänge, Chöre und Instrumentalsätze deutscher Meister vorgetragen werden. Derselbe junge Mann hat sich seiner bei der Londoner deutschen Oper kürzlich gescheiterten Landsleute angenommen, und mit denselben auch einen Quartett- und Quintett-Cirkel für Streichinstrumente gebildet, für welchen bereits Einladungen cirkuliren. Gollmick ist nämlich gleich brav als Violinist wie als Clavierspieler. Diese Quartett-Gesellschaft in London besteht also aus den HH. Gollmick, Flersheim, Stromeyer, Arnold und Elsner (Violinist), sämmtlich Frankfurter Tonkünstler.

Aus **London**. Henriette Sontag. Freud' und Jubel in der Welt der Töne, Lob und Preis der wiedergewonnenen Sängerin! Was uns verkündet worden war, was wir nicht glauben durften, nicht zu hoffen wagten, es hat sich ereignet: Graf Rossi hat der Welt die allbeliebte Henriette Sontag zurückgegeben, um die er uns im Jahre 1829 durch verwünschte Ehepacten beraubt hatte, zur Zeit, da die Gefeierte in Berlin, in Paris, in London als Stern erster Größe im vollen Glanze prangte. Das erste Gute und Erfreuliche, das uns aus den politischen Umwälzungen erwächst, und welch' Gut! und wie unverhofft!

Fürsten und Völker, über die jene Wirren so viel Unheil brachten, können wir bemitleiden, nicht aber bedauern, daß Graf Rossi Amt und Einkommen verlor, denn die Welt hatte durch ihn mehr verloren; sie hat ihm lange gegrollt, ehe sie ihm die Einsperrung der holden Nachtigall verzieh, gleichviel ob in den Käfich des ehelichen Glücks. Unter anderen Um-

ständen würde in Betracht der weltgeschichtlichen Ereignisse, die wir erleben, das Mißgeschick, das den Diplomaten trifft, unbeachtet vorübergegangen sein; jetzt wächst es selbst zum Ereignisse heran, an welchem alle Welt sich betheiligt. Der Graf, heißt es, ertrug den Schlag, der seine Existenz beeinträchtigt, mit männlichem Muth, und verzichtete sogar auf den ihm angebotenen Ruhegehalt. Es ward Rath gepflogen zwischen ihm und seiner Gattin, und wohl mag die Erinnerung an gefeierte Triumphe, das wiederauftauchende Bedürfniß des Künstlerlebens unter berauschender öffentlicher Anerkennung auf die Entscheidung mit eingewirkt haben; kurz, nach reiflicher Ueberlegung ward beschlossen, daß die Gräfin wieder als anmuthige Sängerin erscheinen, die bei Hofe hochgehaltene Frau abermals die Bühne betreten, und Henriette Sontag zum zweiten Male ihre künstlerische Laufbahn beginnen solle.

Auf diese unverhoffte Nachricht begab sich Hr. Lumley, der bekannte heroische Director der königl. Oper zu London, (was hätte er in seiner Herzensangst wegen Concurrenz nicht für Siebenmeilenstiefeln gegeben!) flugs auf den Weg nach Berlin, um für die Bühne ihrer huldvollen Majestät der Königin von England die holde und huldreiche Fürstin des Gesanges zu gewinnen. Es gelang. Ein Vertrag ward unterzeichnet. Einige Tage darauf hatte Frau Gräfin Rossi Berlin verlassen und Dem. Sontag ihren Einzug in London gehalten. Man schlug ihr zu ihrem Antritt den Barbier von Sevilla vor, worin sie einst so schöne Triumphe gefeiert. Sie lehnte das Anerbieten ab. „Wird man nicht sagen, daß ich eine Passagensängerin bin und wieder die alte Leier anstimme?“ bemerkte sie, und schien vergessen zu haben, wie zaubermächtig ihr Passagengesang gewirkt, und wie das Publikum der alten Leier nie genug hatte haben können. Sie verlangte in einer neueren Oper aufzutreten und wählte die Linda di Chamouny. Die Proben wurden angesetzt, Lablache, der große, denkende Künstler und treue Freund, gebeten ihnen beizuwohnen, als Richter und Beistand; Sonnabend am 7ten Juli war erste Vorstellung, ganz London in Bewegung, und Abends das Haus überfüllt ....

Beim Aufrollen des Vorhanges stand Jeder auf seinem Posten. Aus Neugier freilich, aber mehr noch aus persönlicher Theilnahme; Furcht und Hoffnung über das bevorstehende Schicksal der edlen Frau, in der Ungewißheit, wie das unternommene Wagniß ausfallen werde. Die Spannung war allgemein und unbeschreiblich. Wie hätte nicht jegliches Herz klopfen müssen bei dem beängstigenden Gedanken an das nahe Erscheinen der Künstlerin, die einst in ihrem Fache als der ersten eine gegolten, und nun, an einem und demselben Abend, das Glück ihrer Zukunft und zugleich den Glanz einer ruhmvollen Vergangenheit auf's Spiel setzte!

Ich habe, schreibt ein Pariser Augenzeuge, aus dessen Bericht wir diese Zeilen entnehmen, ich habe beim Grafen Pourtales in Paris das Portrait der Dem. Sontag in ganzer Figur von Paul Delaroche gesehen. Es ist aus ihren Jugendjahren, aus der Zeit ihres ersten Auftretens in Paris. Seit jenen Jahren hat sie an Pracht und Fülle der Gestalt gewonnen, ohne jedoch den Anstrich von Vornehmheit, den Adel eingebüßt zu haben, durch welche sich schon damals ihre ganze Persönlichkeit auszeichnete. Es sind immer noch die feinen, ausdrucksvollen Gesichtszüge, die schöne Harmonie der Formen, und jener ihr angeborene vornehme Anstand, den sie weder am Berliner noch am Petersburger Hofe verlieren konnte.

Die Handlung der Linda von Chamouny ist bekannt. Keine anmuthig heitere wie im Barbier, den Rossini's genialer Wurf obendrein zum Meisterwerk der Tonkunst erhob und mit hinreißender Kraft ausstattete, sondern eine ernste, rührende; keine zum Lachen, eine zum Weinen. Schien doch fast die Sängerin, die als Rosine so ganz in ihrem Elemente war, durch die Wahl der dieser Rolle völlig entgegengesetzten Linda Ansprüche anderer Art andeuten zu wollen.

Kurz vor dem Tage ihres Auftretens hatte der ganze englische hohe Adel der Sängerin seine Aufwartung gemacht, und dem russischen Gesandten Hrn. v. Brunow wurde nacherzählt, er habe in allen diplomatischen Cirkeln geäußert, für ihn bleibe Graf Rossi nach wie vor ein ehrenwerther College. Auch die Königin hatte sich kurz vor ihrer Abreise nach der Insel Wight viel mit dem Wiederauftreten der deutschen Sängerin beschäftigt. Unter solchen Umständen konnte diese jedenfalls auf eine wohlwollende, wenn gleich auch nicht gar leicht zu befriedigende Zuhörerschaft rechnen. Das einzige Gefährliche und Allerschlimmste war das noch frische Andenken an die begeisternde Jenny Lind.

Die Sängerin erschien. Ihr Auftreten ward mit einem Beifall begrüßt, der sich in fünf bis sechs rauschenden Salven zu erkennen gab. Sie sang, und mit ihren Tönen ergoß sich ein wahrer Zauber über die entzückten Zuhörer. Anmuth, Zartheit, Einfachheit, Färbung des Vortrags, Ausdruck und Empfindung, alles verrieth die Meisterschaft der hochbegabten, vollendeten Künstlerin. Sie schuf aus dieser von mancher Sängerin mit Geringschätzung betrachteten Linda eine ganz neue Rolle, und riß die Mitwirkenden zur Begeisterung mit sich fort. Die Vorstellung war vorzüglich. Eine Arie, ein Duett, ein Finale und eine Cavatine mußten wiederholt werden, und die Sängerin ward unter einem wahren Beifallssturm und Blumenregen zehn bis zwölf Mal hervorgerufen; ein beispielloser Erfolg.

Hr. Lumley wird den bedungenen hohen Jahresgehalt von achttausend Pfund Sterling sicherlich nicht zu bereuen haben.

A. A. Z.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 11. Den 5. August 1849.
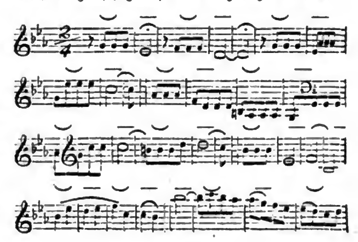
Von dieser Zeitschr. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.
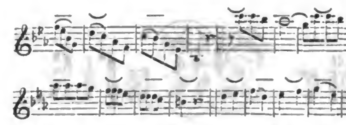
Die Wahl der Tactarten.

(Fortsetzung.)

Wenn also das gewöhnliche Verhältniß zweier einfachen Tacte sich zumeist als das folgende: 2/4 ... 3/4 ... herausstellt und dann die gewählte Tactart beibehalten, aber auch häufig die doppelte, und zwar natürlich nur unter nachstehender Schreibweise 4/4 ... 6/4 ... benutzt werden kann, so ergiebt sich im anderen Falle aus einem umgekehrten Verhältnisse hinsichtlich der Betonung zweier Tacte 2/4 ... und 3/4 ... nicht nur die Nothwendigkeit für eine Anwendung der doppelten Tactart, sondern die noch viel dringendere für eine der Betonung vollkommen entsprechende Schreibweise, nämlich für die folgende: 4/4 ... und 6/4 ... denn nur zum Zwecke dieser Schreibweise wird überhaupt der zusammengesetzte Tact hervorgesucht. In Bezug aber auf vorhandene Beispiele dieser Art haben selbst namhafte Componisten, wie z. B. Beethoven, in der Wahl der richtigen Tactart gefehlt, und eben der Autorität wegen, welche ein solcher Name in jeder Beziehung zu genießen pflegt, ist es nothwendig, die Mißgriffe desselben nach dieser Seite hin aufzudecken, damit geringeren Genies die Möglichkeit benommen werde, sich auf die Fehler eines großen Mannes mit einem Anschein von Recht zu berufen.
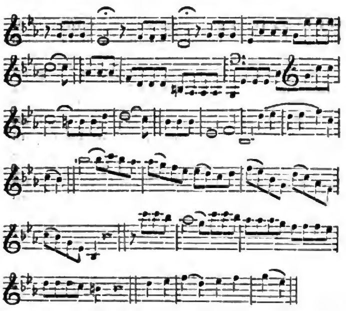
So treten im ersten Satze seiner C-Moll Symphonie die meisten Rhythmen in der oben erwähnten Weise, d. h. von je zwei Tacten der zweite als der betontere auf, und eben die Entschiedenheit, mit der sie dies thun, weist auf eine andere Art der äußeren Darstellung, auf eine veränderte Fassung der Niederschrift, auf die Wahl einer Tactart hin, welche ein Verkennen des wahren Verhältnisses der einzelnen Tacte zu einander unmöglich macht. Es können die folgenden Rhythmen nur in der darüber angedeuteten Weise aufgefaßt, gedacht und vorgetragen werden:
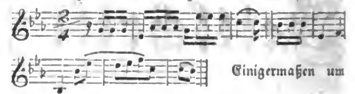




Dies lehrt einem Jeden das natürliche Gefühl, und eben der Zuhörer, dessen Auge nicht an die papierne Niederschrift gefesselt ist, empfindet es am allerunzweifelhaftesten; nur der Spieler wird, trotz seiner größeren Vertrautheit mit den Noten, so lange auf die umgekehrte Art der Betonung hingewiesen, bis ihm durch genauere Bekanntschaft mit dem Geiste des Tonsatzes das wahre Verständniß der rhythmischen Verhältnisse aufgeht.

Daher hätte, um dem Ausführenden die richtige Art der Auffassung sogleich von vorn herein und auf eine nicht zu verkennende Weise anzudeuten, vom Componisten als Taetart die doppelte, als Schreibart aber die nachstehende gewählt werden sollen:



Hierbei zeigt sich jedoch sogleich, daß die Taetart nicht $\frac{6}{4}$, die doppelte Taetart vom $\frac{3}{4}$ Taete des Originals sein kann, sondern daß alle Hauptrhythmen ganz entschieden auf den $\frac{2}{4}$ Taet hinweisen, demnach Beethoven schon statt des $\frac{3}{4}$ Taetes den $\frac{1}{4}$ Taet hätte vorzeichnen sollen, gegen den gehalten der $\frac{2}{4}$ Taet als eine Art zusammengesetzter Taet erscheinen würde: daß daher die Wahl des $\frac{3}{4}$ Taetes in doppelter Beziehung — nämlich eben sowohl hinsichtlich des Nenners 2 bei kurzem Taete, als auch hinsichtlich des Zählers 4 in jedem Falle — eine falsche war und diese Taetart mit Recht nur für eine Schreibart in um die Hälfte kürzeren Noten benutzt werden könnte.
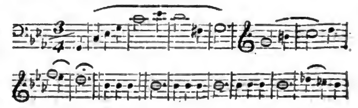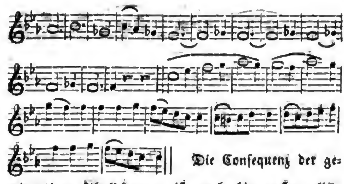


Einigermaßen um das wahre Verhältniß der einzelnen Taete zu einander in Hinblick auf die Gewöhnung des Spielers anzudeuten, hat selbst der Componist für nothwendig erachtet, und aus dieser Rücksicht ist z. B. im Originale die zweite Fermate auf 2 Taete ausgedehnt worden. Sie soll deshalb nicht länger gehalten werden, aber der 6te Taet soll durch Verbindung des 5ten mit dem 4ten das Ansehen eines unbetonten erhalten. Im weiteren Flusse des Satzes kann nun, beachtet man diese freilich sehr versteckte rhythmische Hindeutung, das Gleichgewicht zwischen leichten und schweren Taeten niemals verloren gehen, weil eben das ganze Tonstück nur geradtaetige Abgliederungen enthält, das einmal als im Auftaete beginnende aufgefaßte Hauptmotiv eine andere, entgegengesetzte Auffassung nicht leicht wieder zuläßt.

Wenn Leute aus der prächtigen Klasse der Halbwisser hier etwa geneigt sein sollten, den quasi Tadel, welcher durch das Vorstehende über den natürlich unfehlbaren Beethoven auszusprechen tollkühn sich unterstanden worden ist, als unbegründet, als eine Profanation des Heiligen, Unantastbaren, oder mit Redensarten zu bezeichnen, wie sie aus dem Munde der Gedankenlosen nur gar zu häufig strömen, so kann dem entgegen vorläufig nur auf eine spätere Stelle vor dem Schlusse dieser Abhandlung verwiesen werden, wo die wahrscheinlichen Gründe angeführt sind für die von Beethoven beliebte Art der Niederschrift des vorliegenden wie des nachfolgenden Tonsatzes.
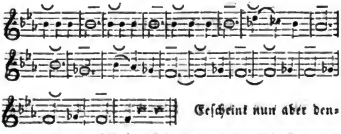
Einstweilen mag in der Aufzählung ähnlicher Beispiele fortgefahren werden.

Noch aus derselben Symphonie bietet ein anderer Satz, der 3te nämlich, in gleicher Weise Stoff zu ferneren Beobachtungen. Als Hauptrhythmen dieses Scherzo erscheinen die folgenden:

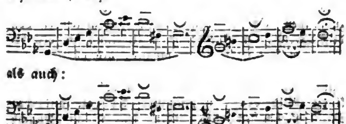




Die Consequenz der geradtactigen Abgliederung ist auch hier außer allem Zweifel. Wenn nun im ersten Satze der Symphonie sämmtliche Rhythmen durch ihre innere Bedeutung die nicht zu verkennende Art ihrer Betonung unwiderleglich herausstellten, so sind es im vorliegenden Satze nur einige der eben angeführten Rhythmen, mit denen sich der Zuhörer in demselben Falle befindet, welche aber maaßgebend auch für die übrigen werden. Es ist der zweite Rhythmus, und namentlich der sich ihm anreihende Halbschluß, welche nur in der folgenden Betonung aufgefaßt werden können:



Erscheint nun aber dennoch der erste Rhythmus in Bezug auf die Betonung als doppeldeutig, läßt derselbe an und für sich betrachtet die eine wie die andere Betonung zu, nämlich eben sowohl:



als auch:
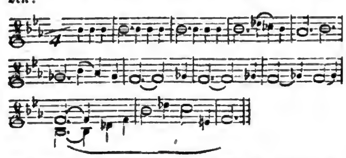
so stellt doch die Art und Weise, wie sich dieser Rhythmus im weiteren Verlaufe des Satzes dem zweiten wieder anschließt, es unzweifelhaft heraus, daß nur die zuletzt angeführte Betonung die richtige sein dürfte. Die gleiche Bewandtniß wie mit dem ersten, hat es auch mit dem dritten Rhythmus.

Wiederholt aber muß darauf hingewiesen werden, daß mit jener Betonung nicht etwa eine Accentuation im Vortrage gemeint ist, sondern blos das Verhältniß mehrerer einfacher Tacte zu einander, wie es der Spieler sich zu denken hat, also der rhythmische Bau in Bezug auf seine kleinsten Glieder. Eine besondere Betonung einzelner Tacte oder Tacttheile im Vortrage anzudeuten, stehen dem Componisten ganz andere Mittel zu Gebote (> Λ sf.), welche er — wo nöthig — noch außer der Beobachtung der Regeln der Metrik und Rhythmik zu benutzen angewiesen ist. So wie es nun aber in Wahrheit nur ein gerades und ein ungerades Verhältniß auch in der Musik giebt — in der Metrik durch den geraden Tact (mit 2) und durch den ungeraden (mit 3), in der Rhythmik durch den geradtactigen Rhythmus (den Zweier) und durch den ungeradtactigen (den Dreier) repräsentirt — so erscheint schon jede höhere, zusammengesetzte Zahl im metrischen Verhältnisse (4, 6, 8, 9, 12) als eine Zusammenziehung mehrerer Grundzahlen, als eine Vereinigung mehrerer einfacher Tacte, als gleichsam ein Uebergriff in das Gebiet der Rhythmik, deren Verhältnisse sich dann innerhalb eines einzigen Tactes wiederspiegeln.

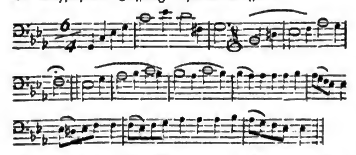
Von diesem Gesichtspunkte aus dürften wieder nur doppelte und beziehendlich dreifache Tactarten, nämlich ein (zusammengesetzter gerader) Tact mit 4, so wie ein solcher (erst noch zu bildender) mit 6, d. h. 3 × 2 — weil in Uebereinstimmung mit dem Zweier und dem Dreier bei geradem Metrum — ferner ein (einfacher gemischter) Tact mit 6, d. h. 2 × 3, so wie ein solcher (3silbiger) mit 9 — weil in Uebereinstimmung mit dem Zweier und dem Dreier bei ungeradem Metrum — als die allein zu benutzenden sich herausstellen, und hiermit wird eine andere Nothwendigkeit fühlbar, die nämlich, jene Grundzüge des rhythmischen Baues auch für das Auge leicht erfaßbar in jedem Falle darzustellen, wofür bei Anwendung nur einfacher Tactarten noch kein Mittel aufgefunden worden ist. Auch diese Frage wird neben den früher aufgeworfenen am Schlusse dieser Abhandlung eine weitere Würdigung erfahren.

Um nun aber auf das letzte Beispiel zurückzukommen, so ist schon erwähnt worden, daß eine Zusammenziehung mehrerer einfacher Tacte in einen einzigen die natürliche Accentuation im Vortrage nicht zu verändern vermag, denn offenbar muß diese sich aus der inneren Bedeutung der Rhythmen ergeben oder in zweifelhaften Fällen vom Componisten durch besondere Zeichen angedeutet werden, und haben hiermit die Tactstriche, die größere oder geringere Anzahl von Marken für eine bequemere Uebersicht nichts zu thun. Hinzu zu setzen ist denn noch, daß im vorliegenden Falle eine Verschiedenheit in der Accentuation der einzelnen Rhythmen vielleicht eben in der Absicht
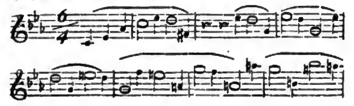
des Componisten gelegen hat, der den einfachen Tact deshalb gewählt haben mag, damit die Tacte des ersten und dritten Rhythmus eine bestimmte Betonung gar nicht erhalten, während er in Bezug auf den zweiten Rhythmus das innere Gewicht desselben allein als den Maaßab für dessen richtige Accentuation gelten, ihn für sich selber sprechen läßt. Nur die Rücksicht auf den Ausführenden kommt in Betracht, und demgemäß müßte, soll die Art der so zu sagen heimlichen Betonung mit der Darstellung auf dem Papiere übereinstimmen, wenn nicht der ganze Satz, so doch der zweite Rythmus desselben im 6/4 Tacte und zwar in folgender Weise niedergeschrieben werden:
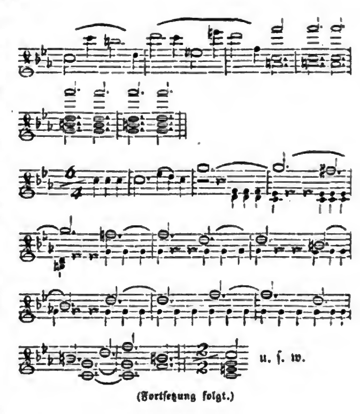


Die übrigen Rhythmen aber des Satzes würden bei der wünschenswerthen, wenn auch nicht unbedingt nothwendigen Gleichmäßigkeit der Tactart im 6/4 Tacte die nachstehende Fassung erhalten müssen:



Namentlich aber vor dem Eintritte des letzten Satzes dieser Symphonie und an derjenigen Stelle desselben, wo einige Rhythmen aus dem Scherzo wiederkehren, würde die Anwengung des 6/4 Tactes die Klarheit in der Uebersicht wesentlich befördern. Es müßten diese Rhythmen dann in folgender Niederschrift auf das Papier gebracht werden:





(Fortsetzung folgt.)

Aus Lüneburg.

Wenn wir in den folgenden Zeilen eine kurze Uebersicht über die hiesigen musikalischen Leistungen der zwei letztverflossenen Winterhalbjahre zu geben versuchen, so geschieht das nicht, weil Lüneburg irgend einen bedeutenderen Einfluß auf Stand und Richtung der Musik ausübte, noch weil wir glaubten, etwas Neues oder Entscheidendes über die Kunst sagen zu können. Es scheint uns aber, ganz abgesehen von dem Werthe, den eine solche Mittheilung für den betreffenden Ort selbst haben möchte, als dürften auch die mittleren und kleineren Städte nicht unberücksichtigt bleiben, sobald man sich ein vollständiges und klares Bild von dem Zustande der vaterländischen Musik verschaffen will. Wenigstens ist ihr Zeugniß über Anlage, Liebe und Sinn für die Kunst in mancher Beziehung sicherer, als das der Hauptstädte, in denen zum Theil günstige äußere Verhältnisse bewirken, was hier nur bei wirklicher Neigung und wahrem Eifer zu Stande gebracht werden kann.

Die Zeitverhältnisse äußerten in musikalischer Rücksicht auch bei uns ihren störenden Einfluß. Nicht allein, daß sie die Theilnahme des Publikums politischen Dingen zuwendeten, so führten sie auch durch

Entfernung der bisher hier stationirten Militairs einen Wechsel der Musikchöre herbei, der in sofern höchst nachtheilig war, als die durch mehrjähriges Zusammenspiel und gegenseitiges Verstehen gewonnene Einheit des Orchesters dadurch verloren ging, und daher bei gleicher und noch größerer Geschicklichkeit der Einzelnen die Gesammtheit nicht mehr mit derselben Sicherheit, wie früher, den Absichten des Dirigenten zu genügen im Stande war. Wir dürfen in dieser Beziehung den Wunsch aussprechen, daß die vorhandenen musikalischen Kräfte um so fester zusammenhalten möchten, damit der schon errungene Standpunkt nicht wiederum verloren gehe.

Besonders im Bereiche der vollstimmigen Instrumentalmusik wurde uns von dem älteren, wie auch von dem neueren Orchester, und zwar in sechs, theils von den HH. Anger und König gemeinschaftlich, theils von dem ersteren allein veranstalteten Abonnements-Concerten mancher wahrhaft erfreuliche Genuß bereitet. Unter den im Winter 1847—1848 zur Aufführung gebrachten vier Symphonien befanden sich drei, die hier noch nicht gegeben waren. Die A-Moll Symphonie von Mendelsohn, ein fein gearbeitetes und graziöses Werk, gehört unstreitig zu dem Besten, was der Componist in seinen letzten Lebensjahren geschrieben hat. Merkwürdiger Weise war es der Todestag des großen Meisters, an welchem sie gespielt wurde, und somit diente sie zugleich als würdige, wenn gleich absichtslose Feier seines Todes. Das in derselben vorherrschende Element des Liedes macht sich auch in der Gade'schen C-Moll Symphonie geltend, jedoch in der eigenthümlichen nordischen Volksweise des Verfassers. Kräftige Melodie und schlagende Instrumental-Effecte zeichnen das Werk aus, das in seinen drei ersten Sätzen, und vorzugsweise in seinem frischen Scherzo großen Beifall fand. Noch ungleich höher glauben wir die Symphonie in B von Schumann stellen zu müssen, die, was Erfindung und Ausarbeitung betrifft, unter den bisher genannten gewiß den ersten Platz einnimmt und durch Gedankenreichthum, durch harmonische Fülle, durch Feuer und kräftigen Schwung an Beethoven's unerreichte Meisterwerke erinnert. Zu diesen für uns neuen Erscheinungen, die auch das Orchester zu sorgfältiger und meistens sehr gelungener Ausführung begeisterten, kam die A-Dur Symphonie des Letzteren, und gern gaben wir uns auf's Neue den gewaltigen Eindrücken hin, mit denen diese wunderbare Musik den Zuhörer bei jeder Wiederholung tiefer in ihre Zauberkreise zieht.

Unter den Ouvertüren war neu „im Hochland" schottische Ouvertüre von Gade. Sie sprach nicht eben an, und allerdings schien es uns, als könne ein vollständiges Verständniß derselben erst durch mehrmalige Wiederholung beim Publikum erreicht werden. Mendelssohn's geniale Ouvertüre zum Sommernachtstraum, uns eins der liebsten Erzeugnisse seiner Muse, wurde zu unserer Freude mit wahrer Liebe und weit gelungener als früher, zu Gehör gebracht. Außerdem gelangten noch die Ouvertüre zur Euryanthe und die Jubelouvertüre von Weber, so wie die zum Prometheus von Beethoven zur Aufführung.

Solovorträge hatten wir besonders den Concertgebern, Hrn. Anger und Hrn. König zu verdanken. Der erstere spielte in seiner trefflichen gediegenen Weise das Fortepianoconcert in D-Moll von Mendelssohn, das wir dem früheren aus G nicht gleichstellen möchten, das D-Moll Concert von Mozart, eine wahre Erquickung im Gegensatze zu den betäubenden Figurenwesen mancher Solosachen unserer Zeit, und die Phantasie aus Moses von Thalberg. Von Hrn. König hörten wir eine Phantasie von Kalliwoda, und eine Phantasie-Caprice von Vieuxtemps für die Geige. Leider konnte sein geschickter und sauberer Vortrag die großen Schwächen der gewählten Musikstücke nicht verdecken, deren letzteres außerdem seiner Spielart zu wenig entsprach, um dankbar zu sein.

Die Gesangvorträge bestanden aus einzelnen Solosachen, die von hiesigen Dilettanten übernommen wurden. Unter denselben erregte eine Auswahl aus dem Schumann'schen Liedercyklus „Dichterliebe" mit Recht allgemeine Aufmerksamkeit.

In dem letztverflossenen Winter mußte man sich aus den schon angegebenen Gründen darauf beschränken, das veränderte Orchester einzuspielen und das musikalische Interesse rege zu erhalten, und konnte daher weniger an das Einstudiren neuer Werke denken. Die Symphonien in A von Beethoven und in C mit der Schlußfuge von Mozart wurden wiederholt, und die Ouvertüre zu den Najaden von Bennett und zu den Hebriden von Mendelssohn ziemlich gelungen ausgeführt. Hr. Anger erfreute uns durch den Vortrag mehrerer Solosachen, der Variationen über russische Lieder von Thalberg, des G-Moll Concertes von Moscheles, der F-Moll Sonate und des herrlichen Es-Dur Concertes von Beethoven, welches letztere, seiner bedeutenden Schwierigkeiten ungeachtet, von dem neuen Orchester im Ganzen gut begleitet wurde. Ein hiesiger Dilettant spielte eine Schuberth'sche Phantasie für Violoncell in ausgezeichneter Weise und hatten wir nur zu bedauern, daß die Composition ihm nicht noch mehr Gelegenheit darbot, außer seiner großen Fertigkeit auch sein seelenvolles Spiel zu zeigen.

Endlich sei es uns erlaubt, die Concerte fremder

Künstler in der Kürze zu erwähnen. Der Stabstrompeter, Hr. Sachse aus Hannover, bewies guten Ton, und verstand sein Instrument mit großer Geschicklichkeit zu behandeln. Leider trug er mehrere Sachen vor, die weder technisch noch ästhetisch für dasselbe passen wollten. Die Ausführung des Ernst'schen Carnevals auf der Ventiltrompete kann Musikverständigen unmöglich einen sonderlichen Genuß gewähren. Sehr gern hörten wir Hrn. Rud. Willmers, dessen meisterliches, in technischer Beziehung vollendetes Fortepianospiel den lebhaftesten Beifall erndtete. Er trug größtentheils eigene Compositionen vor, und diese am besten; die Auffassung der Cis-Moll Sonate von Beethoven hat uns nicht ganz befriedigt. Weniger nachhaltig war der Eindruck, welchen Hr. Friedrich, Pianist aus Paris, in seinem sogenannten großen Concerte hervorrief, indem er allerdings mit einem schönen Anschlage eine bedeutende Fertigkeit verband, allein auf von ihm selbst verfaßte Sachen sich beschränkte, die ihm zu wahrhaft musikalischer Auffassung und geistvoller Ausführung keine Gelegenheit verschafften.

R.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Zeitschriften.

Das Orchester. Zeitschrift für deutsche Musiker und Organ des „Stadtmusiker-Vereins für Deutschland". Herausgegeben von C. Henning in Zeitz und W. Barth in Glauchau. (52 Nrn. zu ½ Bogen.) 4. Zeitz, Schieferdecker. 1stes Quartal: April bis Juni 1849. 10 Ngr.

Die Gründung eines Organs, welches speciell die künstlerischen, wie materiellen Interessen der städtischen Musikchöre vertritt, überhaupt fördernd und belebend zunächst in jene Sphäre eingreift, wo es die Kunst mit den sogenannt „niederen Schichten" des Volkes zu thun hat, ist jedenfalls als ein zeitgemäßes Unternehmen anzusehen. Die verschiedenen Abzweigungen der großen Körperschaft Derjenigen, die durch „Musikmachen" ihren Lebensunterhalt erschwingen, liegen so weit auseinander, daß an ein einheitliches Wirken derselben für die Gesammtheit noch nicht zu denken ist. Gut daher, wenn denen, die ihrer socialen Stellung zufolge ein geschlossenes Glied des zu organisirenden Ganzen bilden, Gelegenheit sich bietet, einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt festzuhalten, gut, wenn ihre Bestrebungen durch die Presse zusammengefaßt, unterstützt und unter einander vermittelt werden. Von diesem Gesichtspunkte aus konnten wir die bis jetzt erschienenen Nummern obiger Zeitschrift nur mit Theilnahme entgegennehmen.

Daß die Herausgeber derselben mit voller Hingebung bemüht sind, der guten Sache zu dienen, erleidet keinen Zweifel. Wiefern sie der Aufgabe gewachsen, den begonnenen Bau zu einem festen und sicheren Gebäude fortzuführen, läßt sich zur Zeit nicht beurtheilen. Das „Programm" der Zeitung ist Ref. nicht zu Gesicht gekommen, und von leitenden Artikeln ist erst einer erschienen (Nr. 13), der über die einzuhaltende Tendenz derselben näheren Aufschluß giebt. Dieser handelt von der „Orchestermusik und deren Stellung zur musikalischen Literatur". Letzterer wird der Vorwurf gemacht, daß sie diesem wesentlichen Momente der Tonkunst (der Instrumentation [?]) bisher nur immer eine flüchtige, vorübergehende Beachtung gewidmet habe, wenn sie nicht gar mit gänzlicher Mißachtung, mit nobler Indolenz (fremde Ausdrücke finden sich genugsam eingestreut) daran vorübergezogen sei; man habe sich in die kühle Fashion verbissen, den praktischen Musiker gleichsam als den Proletarier, den Handlanger der Kunst zu betrachten rc., kurz die Instrumentalmusik (?) sei nach ihrer theoretischen und praktischen Richtung offenbar ein sehr vernachlässigtes Stiefkind der musikalischen Literatur. Als Grund dieser Erscheinung wird einestheils angeführt, „daß die meisten Schriftsteller im Musikfache nicht zugleich praktische, ja nicht selten auch nur in sehr bescheidenem Maße theoretische Musiker seien", anderentheils und hauptsächlich aber sei der Grund „die merkwürdige und traurige Theilnahmlosigkeit der meisten praktischen Musiker an der musikalischen Literatur überhaupt". Wir gedenken, fährt der Verf. fort, den Kampf gegen den Indifferentismus der Massen, wie wir ihn begonnen, kühn und kecklich fortzuführen. Dann wird gesagt: das „Orchester" wird der praktischen Musik und ihren Vertreteen stets seine vorwiegende Beachtung zuwenden, und namentlich auch für eine angemessene äußere Situation derselben unermüdlich und in erster Linie verkämpfen. — Deutlich geht hieraus hervor, daß das Blatt, so zu sagen, gleichweise nach

oben wie nach unten zu wählen gewillt ist. Die Redaction ist im Laufe ihrer bisherigen Wirksamkeit, wie sie selbst sagt, schon auf manche bittere Erfahrung gestoßen. Ob sie im Eifer aber nicht zuweilen das Kind mit dem Bade ausgeschüttet, dies wollen wir zu bedenken geben. So finden wir in der „abgedrungenen Erklärung" (Nr. 6) ein Auspoltern gegen Vorkommnisse (unfrankirte Rücksendungen z. B.), die im geschäftlichen Verkehr keineswegs als Unarten auffallen, und wenn vom Collegen L. in G. so ohne Weiteres behauptet wird, er habe seine Theilnahme noch nie einem allgemeineren Interesse zuzuwenden vermocht u. dergl. m., so macht dies auf den Dritten nicht gerade den günstigsten Eindruck. — Wie es scheint, so hat das Unternehmen unter den Stadtmusikdirectoren selbst nicht ganz den gehofften Anklang gefunden. Vom Stadtmusikerverein findet sich nur in der ersten Nummer Etwas, nämlich geschichtliche Notizen über ihn und dann Mittheilungen von der zweiten Generalversammlung der deutschen Stadtmusiker am 29sten März d. J. Die specielle Bezeichnung: „Organ des Stadtmusikervereins" findet sich die Red. durch „den wirklich ungeahnten Beifall, womit das Blatt auch von Seiten des Dilettantismus begrüßt wurde, und durch mehrfach von da aus an sie ergangene Winke veranlaßt", vom zweiten Quartale ab fortzulassen. Es haben sich, heißt es beiläufig weiter, viele abonnirte Dilettanten an dem „Organe" gerieben und andere schreckten vor dem Abonnement zurück, da sie das Blatt lediglich für eine „in trübselige Abgeschlossenheit verbissene Stadtpfeiferzeitung" hinnahmen. Der Stein des Anstoßes soll somit beseitigt werden. Ob dies aber der Hauptstein, ist nicht gesagt.

Wie dem sei, gleichviel: wir berichten weiter über den Inhalt. Artikel belehrender Art sind: „Beitrag zur Geschichte der Violine und deren Bau überhaupt" von W. Barth, „über Aufstellung der Orchester bei größeren Concerten" von demselben, endlich: „drei verschiedene Arten von Maschinenpauken" von E. Pfundt, Paukist &c.; Artikel unterhaltender Art: „Schicksale von Paganini's Amati", und „Plaudereien im Probezimmer" (dürftige Lückenbüßer). — Von Correspondenzen finden sich deren eine aus Hannover, zwei vom Rhein und eine aus Luxemburg. Die erste vom Rhein stimmt mit einem früheren Artikel: „der Mangel an Musikgehülfen" (Nr. 5) dahin überein, daß bei den Zöglingen der Stadtmusiker von Seiten ihrer Prinzipale mehr als bisher darauf hingewirkt werde, sie neben der technischen Fertigkeit in Handhabung der Instrumente einer höheren sittlichen Bildung theilhaftig zu machen. Die Mittheilungen aus Luxemburg fassen ausschließlich die Interessen der Militairmusikchöre in's Auge. Die Klagen, welche in beiden Correspondenzen angestimmt werden, haben jedenfalls guten Grund und lassen erkennen, wie unerfreulich die Zustände im Allgemeinen sind. „Civilmusik" und „Militairmusik" stehen sich meist feindlich gegenüber und Uneinigkeit herrscht unter deren Vertretern. Ueberhaupt mag die sociale Stellung der Stadtmusiker und deren Gehülfen oft eine trostlose sein. Wie Besserung derselben zu bewerkstelligen sei, ist freilich eine schwer zu lösende Frage. Wir glauben nicht, daß ohne eine große allgemeine sociale Reform es auch hier viel anders werden könne. Die beiden betreffenden Correspondenzen sind übrigens von kundiger Hand geschrieben und bezeugen einen Blick, der die gegenwärtigen Verhältnisse richtig zu beurtheilen vermag. — Noch ist bemerkenswerth der Artikel „über die Leistungen der städtischen Musikchöre" von A. Scharff, welcher in Erwiderung auf die bei Gelegenheit der „kritischen Beleuchtung der musikalischen Zustände von Zwickau" von E. Klitzsch in der Zeitschrift gemachten Bemerkungen über die Stadtmusik nachweist, daß „auch der redlichste Wille unter den jetzigen Verhältnissen nicht Resultate erzielen könne, welche den Anforderungen der auf rein wissenschaftlichem Standpunkte fußenden Kritik irgend wie Genüge böten". Hier wird gleichfalls manche wunde Stelle berührt.

Was die vorliegenden Nummern außerdem enthalten, sind Verzeichnisse des Personalbestandes einiger größeren Orchester, ferner Gedichte, kurze Mittheilungen u. s. w., welche unter der Rubrik „Potpourri" ihre Stelle finden. Das „Rapportjournal", geführt von Seiten des „musikalischen Geschäftsbüreau in Zeitz", giebt Auskunft über Vacanzen, Engagementsgesuche u. s. w. — Als musikalische Beilagen wurden gegeben: zwei Walzer, Galopp und Polka von Carl Henning zum gewöhnlichen Gebrauch bei Tanzmusiken (in Partitur). In der Folge sollen alle Monate vier Stück Tänze, eben so Märsche u. s. w. für Harmoniemusik, vielleicht dann und wann auch für Messingmusik, gegen einen mäßigen Betrag mit dem Orchester ausgegeben werden.

Es würde zu weit führen, wollten wir jetzt näher auf manche der angeregten Punkte eingehen. Der der musikalischen Literatur gemachte Vorwurf, sofern er sich auf die Tagespresse bezieht, trifft in sofern den Nagel nicht ganz auf den Kopf, als die betreffenden Herren selbst bisher so viel wie nichts gethan haben, ihre Interessen da vertreten zu sehen. Wenn jene keine Mittheilungen brachte, so lag die Schuld bei weitem nicht so sehr an ihr, als an diesen. Möge man wenigstens in den vorstehenden Zeilen die Gewähr erblicken, daß wir gern die Gelegenheit wahrnehmen, der guten Sache förderlich zu sein, sei's auf dem oder jenem Gebiete der Kunst, sei's sofern es der Anerkennung der höchsten Meisterwerke, oder sofern es den unscheinbarsten, doch edeln und uneigennützigen Bestrebungen des Schwächsten unter denen gilt, die durch Musikmachen ein kümmerliches Dasein fristen.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

St. Heller, Op. 67. Auf Flügeln des Gesanges. Lied von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Improvisata für Clavier. Bote u. Bock. 25 Sgr.

Theilt ganz die Vorzüge der früher erschienenen Uebertragungen von Schubert'schen Liedern, und wird, da namentlich die Ausführung mit nicht zu großen Schwierigkeiten verbunden, sich bald zahlreiche Freunde und — Spieler erwerben. Die Arbeit ist trefflich, Alles rundet sich auf's Beste zu einem wirkungsvollen Ganzen. Das Stück sei somit, insbesondere zum Vortrag in größeren Kreisen, der Nachachtung empfohlen.

H. Berlioz, Marche hongroise de Faust, Légende en quatre parties. Arrangée pour Piano seul par Ed. Wolff. Bote u. Bock. ⅔ Thlr.

Daß Kraft in diesem Marsch enthalten, darf man wohl voraussetzen. Die Wirkung desselben in seiner Originalgestalt mag in der That eine glänzende sein. Die Uebertragung ist dem Instrumente gemäß, verlangt freilich feste und fernige Spieler.

Marie Moody, Op. 2. Andante. Hofmeister. 10 Ngr.

Ein anspruchsloses Stück, das zwar nicht bedeutende Erfindungskraft, doch aber künstlerische Gesinnung bekundet, und deshalb wohl zu leiden ist.

C. Wels, Op. 1. Trois grandes Etudes. Klemm. Nr. 1, 10 Ngr. Nr. 2, 17½ Ngr. Nr. 3, 7½ Ngr.
— —, Op. 2. Marche guerrière. Ebendaselbst. 15 Ngr.

Der neue Componist, mit Vornamen Charles geheißen, bietet namentlich in der ersten der Etüden Eigenthümliches; die Triller in derselben sind kein übler Einfall. Die anderen Etüden, wie auch der Marsch machen sich durch nichts Besonderes bemerkbar. Sie gehören sämmtlich zur Gattung der Unterhaltungsmusik und stimmen ein in den Ton, der gäng und gebe. Künstlerischen Werth bergen sie nicht, doch ist dem Verf. bildendes Talent zuzugestehen, weshalb man wohl seine fernere Laufbahn mit aufmerksamem Auge zu verfolgen berechtigt ist.

A. Rudhart, Op. 2. Fantaisie en forme de Romance. Aibl. 15 Ngr.

Das erste Werk des Vfs., eine Rêverie, ward ein Erzeugniß der Unmündigkeit genannt. Man darf auch das vorliegende nicht anders nennen. Eine irgend wie selbstständig künstlerische Regung findet sich nirgends, dem Ganzen mangelt die Reife. Demnach eine Stylübung!

F. A. Baumeister, Op. 6. Phantasie über das beliebte Lied von C. L. Fischer „Wenn Silberthau die Blumen küßt". Düsseldorf, Bayrhoffer. 25 Sgr.

Eine „Phantasie" nach Thalberg'schem Muster, oder ein Gewässer, auf welchem die Cantilene oben aufschwimmt.

W. Plachy, Op. 104. Nationales. 1. Oesterreichische Weisen, 2. Polnische Melodie, 3. Czechische Ballade für Pfte. frei übertragen und variirt. Mechetti. Nr. 1—3, jede 30 Kr. C.M.

Die Uebertragungen sind nicht schwer ausführbar und von Seiten des Vfs. mit Interesse an der Sache gearbeitet.

C. G. P. Grädener, Fliegende Blätter. Jowien. 17½ Sgr.

Wird besprochen.

Lieder mit Pianoforte.

C. Bierwirth, Sechs Lieder. Böhme. 20 Ngr.

C. G. P. Grädener, 6tes Werk. Vier Lieder. Jowien. ½ Thlr.

Werden besprochen.

R. Schumann, Op. 27. Lieder und Gesänge. 1stes Heft. Whistling. ⅔ Thlr.

G. Rößler, Op. 2. Vier Gesänge. Schlotter. 12½ Sgr.

Sind besprochen.

Für Schulgesang.

D. H. Engel, Hausschatz deutscher Volkslieder in 2- und 3stimmiger Bearbeitung. Halle, Schmidt, 1849.

Wird besprochen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Einunddreißigster Band. **№ 12.** Den 8. August 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Charles Edward Horsley, Op. 13. Trio Nr. 2 für Pianof., Violine u. Violoncell. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 3 Thlr.

Ein Werk, welches sich durch seinen Inhalt, wie durch seine formelle Tüchtigkeit denjenigen Arbeiten auf diesem Gebiet anreiht, die eine ungetheilte Anerkennung zu beanspruchen berechtigt sind, weil sie die Frucht eines Geistes, der mit Nothwendigkeit sich dessen entledigt, was zur Reife gediehen. Daher auch im Charakter die Einheit festgehalten ist, das Band, welches die einzelnen Theile zu einem wohlgerundeten Ganzen verbindet — ein Moment, das bei vielen, namentlich jugendlichen, Werken in Wegfall kommt. Die Stimmungen, auf denen es ruht, sind zwar nicht durchweg ureigene, einem besonders subjectiven Grunde entwachsen, da gewisse Musterbilder rücksichtlich melodischer Webung und Gestaltung, wenn auch nur in allgemeinen Umrissen, durchleuchten; doch hat der Componist daneben des Besonderen, aus seiner eigenen Natur Gegebenen so viel, daß von einer eigentlichen Nachbildung zu reden, ein arges Verkennen genannt werden müßte. Der technische Ausbau zeigt durchweg den fertigen Musiker, der auch den feinsten Geweben, den leisesten Andeutungen und Beziehungen die sichtende und läuternde Hand zu Theil werden läßt. Ist es oft schwer, einem Werke manches Jüngeren die bestimmte Physiognomie abzusehen, so stellt sich hier gleich in den ersten Tacten jedes Satzes klar hervor, welcher Art sein Vorwurf sei, welche Bahn er zu wandeln gedenke. Hervorzuheben dürfte noch im Allgemeinen sein, daß die Verwebung und Durchführung der verschiedenen Motive und Grundgedanken mit den ihnen entsprungenen Nebengedanken eine sehr geschickte und innige Behandlung erfahren hat, und nichts lose und abgerissen von der Bedeutung des Ganzen erscheint.

Der erste Satz versetzt gleich in medias res, das Hauptmotiv, vom Violoncell eingeführt, bethätigt dramatisch bewegtes Leben, hat einen raschen Pulsschlag, der sich auch zwischen das mehr Ruhe, lyrische Stimmung, athmende zweite Motiv zu drängen sucht. Beide treten gleichsam kämpfend um den Platz auf. Ersteres jedoch, das nach verschiedenen Richtungen hin seine Bedeutung geltend macht und seinen Ruf mitten durch das bunte Leben hin ertönen läßt, behauptet die Stelle und steigert seine Kraft nach dem Schlusse hin. Der melodische Kern beider Motive ist jedoch nicht ganz frei von fremdem Beigeschmack; das zweite namentlich wurzelt auf Mendelssohn'schem Boden. Das Andante con moto hat eine eigenthümliche Anlage und Form, und als solches behauptet es eine viel selbstständigere Stellung im Ganzen, indem es eben durch diese originellere Gestaltung hervortritt. Geige und Violoncell beginnen eine kurze Einleitung pizzicato, worauf das Pianoforte recitativisch auftritt. Das Recitativ steigert sich, indem die Streichinstrumente tremolo begleiten, bis abnehmend dasselbe sich verliert. Hierauf stimmen Geige und Violoncell unison einen sehr wirkungsvol-

len Gesang an, den das Pianoforte mit vollen Accorden begleitet, und der wieder in die frühere Recitativform einleitet; von nun an geht erst auf die Geige das Recitativ über, der das Cello folgt, bis beide verstärkend und drängend auftreten mit Tremolo des Pianoforte, welches hierauf die Gesangpartie übernimmt, während die Streichinstrumente recitativisch dareinrufen, bis sie sich mit dem Pfte. vereinigen und tremolo die Accordenfülle der Melodie begleiten, worauf das Ganze recitativisch mit Anklängen an den Anfang der Streichinstrumente schließt. Das Originelle springt hier leicht in die Augen und bedarf keiner besonderen Winke. Rücksichtlich des Gesanges, der das erste Mal in H, das zweite Mal in G auftritt, muß erwähnt werden, daß er zwar sehr wirksam, aber nicht ganz frei ist von fremden Elementen, und außerdem noch das Virtuose der Begleitung etwas an Forcirtheit gränzt. Das Scherzo, sehr leichtbeschwingt und frischbewegten Lebens, ist aus einem Stück gearbeitet, spuckt ganz artig und läßt seine tolle Laune in neckischen Gestalten aus, eine Art Carnevalsstück, dem man nicht recht traut, wenn es auch eine ernste Miene machen will, es steckt ihm doch der Schalk im Nacken. Das Finale, H=Dur, ist leider die schwächste Partie des Ganzen; es sticht gewaltig ab gegen die früheren Sätze. Abgesehen davon, daß die Selbstständigkeit in viel geringerem Maaße vorhanden, und der Vf. fast ganz auf fremdem Boden fußte, zeigt sich auch der Inhalt im Vergleich zu den übrigen Sätzen nicht befriedigend genug; das erste Motiv tändelt zu viel und hat trotz des äußeren melodischen Klangreizes zu wenig baaren, reellen Werth. Auch in dem ausschmückenden Beiwerk wiederholt sich Mehreres aus Früherem, so daß selbst die gewandte Verwebung der verschiedenen Motive dafür nicht entschädigen kann; es sind um eine unbedeutende Sache zu viel Mittel aufgeboten, was gerade um so mehr in die Augen springt, als die früheren Sätze eine höhere Geltung beanspruchen. Wiederholungen in den Sätzen finden sich nicht, es geht in einem Zuge fort; auch sind die Streichinstrumente gut behandelt und mit Wirksamkeit aufzutreten ist ihnen hinlängliche Gelegenheit geboten.

Em. Klitzsch.

Gesänge für Männerstimmen.

Album für vierstimmigen Männergesang. Sammlung auserwählter, beliebter Gesänge für Männerchöre. — Magdeburg, Heinrichshofen. Nr. 7. 12½ Sgr. Nr. 16. 10 Sgr.

Nr. 7 „Zum Geburtstag des Königs“ von Liebau (Op. 17), bewegt sich zu sehr in bloßen Harmonien, als daß von einem eigentlich melodischen Kerne die Rede sein könnte; außer einer recht kräftigen Haltung ist nichts Absonderliches darin zu bemerken; die Harmonien weichen von der stereotypen Männergesangsbehandlung nicht ab. Nr. 16 „Trinklied“ und „Wanderlied“ von Chwatal. Das erste leidet an Gedanken=Trivialität, es entbehrt des anziehenden Trinkhumors. Das zweite dagegen hat ein recht frisch bewegtes Leben in kräftiger und leicht faßlicher Weise. Auf Erfindung kann es freilich auch keine Ansprüche machen. Der Gang Syst. 4 letzter Tact u. f. stimmt wörtlich überein mit dem Anfang des eben erwähnten „Trinkliedes“.

H. K. Breitenstein, Op. 18. Zwei Gesänge von L. Uhland für vierstimmigen Männerchor. — Minden, Fißmer. Pr. der Partitur u. Stimmen 15 Sgr., der Stimmen allein 7½ Sgr.

Das erste, „Trinklied“, hat recht charakteristisches Leben, wenn schon nichts Neues in Melodie und Harmonie; die Bewegung in den Stimmen am Schluß ist sehr wirksam. Das zweite, „der Wirthin Töchterlein“ leidet an Monotonie; die Erfindungsgabe des Componisten zeigt sich hierzu als unzulänglich, der Ausdruck ist zu matt und vag, als daß er den Inhalt des Gedichtes genügend darstellte. Die lyrischen Momente darin steigern sich nicht, wie es das Gedicht erheischt, sie bewegen sich in einer allgemeinen Gefühlsphrase.

Em. Klitzsch.

Aus Frankfurt a. M.

Gastspiel des Hrn. Roger.

Der glänzende Ruf dieses Sängers der großen Oper zu Paris erregte schon vor seinem Auftreten unser Interesse. Um wie viel mehr aber mußte dieses Interesse gesteigert werden, nachdem wir ihm als Edgar in der Oper Lucia von Lamermoor gehört haben?

Eigenschaften, die auch andere Sänger mit ihm gemein haben: nämlich schöne Persönlichkeit, umfangreiche Stimme, reine Intonation und vortreffliche Schule wollen wir unberührt lassen, weil sie sich bei jedem gebildeten Sänger als Mittel zum Ausdrucke eines geistigen Prinzips von selbst verstehen, obgleich man schon diese äußeren Eigenschaften nur selten mit einander vereinigt findet. Wir heben deshalb nur

das hervor, was unser ästhetisches Gefühl in Anspruch nimmt, und das ist vor allen Dingen die Poesie seines Gesanges, welche den Zuhörer begeistert, und mit sich „in seinen Himmel" hinaufzieht. Was diesen Sänger ferner auszeichnet, ist das höchst noble und chevalereske Wesen eines Vortrags, der mit seinem Spiel in harmonischer Verbindung steht; ist die vollkommene Herrschaft über eine Stimme, die vom leisesten Piano bis zum äußersten Forte den gleichen Charakter wohlthuender Weichheit beibehält; ist ein mezza und sotto voce, wobei man sich nicht zu athmen getraut, und dann wieder die Gewalt seines Organs bei den Effecten der höchsten Leidenschaft. Roger steht als lyrischer und dramatischer Sänger auf gleich hoher Stufe, denn er entlockt den Augen Thränen der Rührung, und macht das Haar sträuben. Den Höhepunkt dramatischen Effects erreichte er jedoch im zweiten Finale, als er Lucien das verrätherische Blatt vorzeigt und ihr das Pfand der Treue, den Ring, vom Finger zieht. Man brauchte sich, wie man befürchtete, nicht erst an den französischen Cothurn zu gewöhnen, um hier durch alle Gefühlsstadien electrisirt und hingerissen zu werden, denn hier war die innigste Verschmelzung der Kunst mit einer allerdings höher potenzirten Natur. War Roger's Auftreten im ersten Act schon imposant, wozu das historische Costüm nicht wenig beitrug, so schnürte sein geisterartiges Erscheinen im zweiten Finale das Herz zusammen, und sofort konnte jede seiner Stellungen der Malerei oder Plastik zu einem würdigen Modell dienen. Roger kann kaum in die Dreißig sein, weshalb wir es mit einem Gast zu thun haben, der noch in der vollen Blüthe der Wirksamkeit steht, und die deutschen Parnasse nicht etwa mit den beaux restes seiner Stimme zu beglücken gedenkt!

Nebst unserem gefeierten Gast verdient Mad. Anschütz-Capitain, welche als Lucia die Intentionen Roger's mit der ihr eigenen Feinheit auffaßte und sich denselben in allen Nüancen anzuschmiegen wußte, unsere volle Anerkennung. Denn unstreitig lag in beider Leistung eine Verwandtschaft, welche ihre Wirkung auf das Herz des Zuhörers completiren mußte. Lucia und Edgar sind wie Romeo und Julia jedes ein integrirender Theil des anderen, und keines Vollendung ohne die andere denkbar, weshalb sich auch gleich nach den ersten Tacten der non sens verwischte, daß der schottische Jüngling mit der schottischen Geliebten in zweierlei fremden Sprachen redeten. Roger sang nämlich seine Partie in italienischer Sprache. Aber was liegt daran? das ist die Universalsprache der Liebe und der Musik, das ist der „eine Gedanke zweier Seelen" der „eine Schlag zweier Herzen", und wenn wir diese Empfindungen nur verstanden und uns wohl dabei gefühlt haben, so war die Absicht der Kunst vollkommen erreicht. Wie beide Künstler ihre genialen Leistungen zu einem Ganzen verschlungen, so ärndteten beide auch den reichen Segen des Beifalls und wurden mehrmals gerufen. Hr. Clement wußte als Asthon sich den beiden Hauptpersonen der Oper anzuschmiegen und gefiel sehr. Namentlich wurde seine Antritts-Arie mit lebhafter Acclamation aufgenommen. Auch Hr. Leser sang die wesentliche Partie des Raimund von Bittlebrain mit declamatorischer Richtigkeit, und es war seine reine Tiefe in den Ensembles besonders wirksam. Wir sehen mit großen Erwartungen den weiteren Gastspielen des Hrn. Roger entgegen.

C. G.

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein. Versammlung am 25sten Juni. Vorsitzender: Fr. Brendel. Nach Vorlesung des Protokolls folgte die Mittheilung eines Antwortschreibens des Berliner Vereins, womit derselbe 25 Exemplare seiner Statuten und die Fortsetzung seiner Protokolle, die zum Vortrag kamen, übersendete. Weiterhin kamen Angelegenheiten der diesjährigen Versammlung zur Sprache. Zum Schluß hielt Dr. Schütz einen Vortrag über Musik im Mittelalter. — Das Programm der musikalischen Unterhaltung am 9ten Juli bestand aus folgenden Tonwerken: Vier Versetten für Chor aus dem 51sten Psalm von Fr. Chr. Fasch; Hymne für eine Altstimme mit Chor von E. F. Richter, die Solopartie gesungen von Frl. P. Thümmel; Lieder von A. Dietrich, gesungen von Frl. E. Kietz; Canzonette (Op. 60) und Capriccio (Op. 63) für Pianoforte von St. Heller, vorgetragen von Hrn. P. Dentler; „Frühlingslied" von Mendelssohn, „der Neugierige" von Fr. Schubert, und „Neue Liebe, neues Leben" von Beethoven, gesungen von Hrn. v. Rainer; „Bilder aus Osten" für Pfte. zu vier Händen von Robert Schumann, vorgetr. von den HH. P. Dentler und K. Fiedler; Lieder von A. E. Büchner, gesungen von Frl. H. Fritsche; drei Gesänge für Chor (Op. 59) von Robert Schumann.

H. Schellenberg, Schriftführer.

Musikverein in Eisleben. Vierte Versammlung am 11ten Mai 1849. 1) Streichquartett von L. v. Beethoven (Op. 18, Nr. 5), vorgetragen von den HH. Musikern Posse, Schumann, Gebhardt und Blättermann. 2) „der Fischer", Lied von Curschmann, vorgetr. von Hrn. Oberlandesgerichtsassessor Kindler. 3) Sonate für Clavier und Violine von L. v. Beethoven (Op. 12, Nr. 1), vorgetr. von den HH. Organist Klauer und Berghautboist Posse. — Fünfte Versammlung am

26sten Mai. 1) Mündlicher Vortrag über das „Volkslied", gehalten vom Lehrer Schneider. 2) Nocturno von J. N. Hummel (Op. 99) für Pfte. zu vier Händen, vorgetr. von Hrn. Sup. Dr. Bäumler und Org. Klauer. 3) Zwei Lieder: „Rothes Röslein" von R. Schumann, und „Frühlingslied" von C. Eckert, vorgetr. von Frl. Anna Häner. 4) „des Müllers Blumen", Soloquartett für Männerstimmen von O. Claudius. 5) Elegie für Geige von R. Sachse (Op. 4, Nr. 2), vorgetr. von Hrn. Berghautboist Posse. 6) Claviersolo von Th. Kullak (Es-Dur), vorgetr. vom Lehrer Schneider. 7) „Nachtgesang im Walde" für Männerchor von Franz Schubert (Op. 139), vorgetr. von dem aus den Vereinsmitgliedern gebildeten Sängerchore. — Sechste Versammlung am 8ten Juni. Vorlesung aus der Euterpe: „Ueber den musikalisch-liturgischen Theil des protestantischen Gottesdienstes", und Debatte darüber. Aufgeführt wurden: 1) Nocturno für Pfte. und Violine über die Alpenhornmelodie von Romberg, vorgetr. von den HH. Org. Klauer und Musikus Posse. 2) „Einsam", Quartett für vier Männerstimmen, comp. von F. G. Klauer. 3) Zwei Lieder: a) der Trompeter, b) die drei Liebchen, für Tenor mit Pftebegleitung, vorgetr. von Hrn. O.L.G.A. Kindler. 4) Nocturno für Pfte. und Flöte von F. Hünten, vorgetr. vom Lehrer Schneider und Hrn. Stadtmusikus Fischer. — Siebente Versammlung am 29sten Juni. 1) Mündlicher Vortrag „über Gesangbildung im Allgemeinen und Tonbildung im Besonderen", gehalten von Hrn. Lehrer Sommer. 2) Quartett von W. A. Mozart (Es-Dur) für Pfte., Violine, Viola und Cello, vorgetr. von den HH. Org. Klauer, Musikern Krauße, Hemmeyer und Siebeck. 3) Potpourri für Fagott mit Pftebegl. von Jacobi, vorgetr. von den HH. Stadtmusikern Heine und Krauße. 4) Air bohemien, Clavierstück von Leop. v. Meyer, vorgetr. von Hrn. Org. Klauer. 5) Introduction und Duett aus Norma von Bellini, vorgetr. von Hrn. O.L.G.A. Kindler, Seminarist Selle und Kahle, der Chor von dem aus den Vereinsmitgliedern gebildeten Männerchore. — Achte Versammlung am 6ten Juli. Fortsetzung der Debatte über den musikalisch-liturgischen Theil des protestantischen Gottesdienstes. Aufgeführt wurden: 1) Eine Claviersonate von L. v. Beethoven (Op. 26), vorgetr. von Hrn. Org. Klauer. 2) Zwei Lieder: a) „Ich bin allein gestanden", und b) „Grüße", componirt von F. G. Klauer, vorgetr. von Hrn. O. L. G. A. Kindler. Zum Schlusse zwei vierstimmige Choräle: Wachet auf, ruft uns rc., und Dir, dir, Jehovah, will rc., in rhythmischer Form, vorgetragen von den hiesigen Seminaristen. — Neunte Versammlung am 20sten Juli. Zuerst trug Hr. Lehrer Unverhau „eine biographische Skizze über Gaetano Donizetti" vor. Zur Aufführung kamen: 1) Sonate für Pfte. und Violine (Op. 24) von L. v. Beethoven, vorgetr. vom Lehrer Schneider und Hrn. Stadtmusik. Krauße. 2) „Die Loreley", Ballade von F. Kücken, für Baßstimme mit Pftebegl., vorgetr. von Hrn. Seminarist Bogenhardt I. 3) Sängermarsch von Franz Abt, vorgetr. von den HH. Seminaristen. 4) Polonaise zu 4 Händen von L. v. Beethoven (Op. 56), vorgetr von den HH. Sup. Dr. Baeumler und Org. Klauer. 5) Zwei Lieder von C. T. Seiffert, vorgetr. vom Hrn. O. L. G. A. Kindler. 6) Elegie für Violine mit Pftebegl., comp. und vorgetr. vom Hrn. Stadtmusik. Krauße. 7) Arie und Chor aus der Zauberflöte von W. A. Mozart: O Isis und Osiris, vorgetr. vom Hrn. Sem. Bogenhardt I. und von dem aus den Vereinsmitgliedern gebildeten Männerchore.

C. Schneider, z. Z. Secretair des Vereins.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Mad. **Palm-Spatzer** wird in Berlin ein Gastspiel als: Iphigenia in Aulis, Rezia und Julia in der Vestalin geben.

Der Kammermus. **Hilf** in Cassel hat in Elster ein Concert gegeben.

Musikfeste, Aufführungen. Zur Gedächtnißfeier des Todestages der Königin Louise von Preußen wurde in Charlottenburg unter Leitung des Cantor Börner das „Requiem" von Mozart aufgeführt.

Händel's „Alexanderfest" wurde neulich in der Singakademie in Berlin aufgeführt.

Todesfälle. In Lüttich starb der Violin-Virtuos **François Prume**, im 33sten Lebensjahre.

Vermischtes.

In **Wien** wurde zum ersten Male „die Barcarole" von Auber gegeben.

In **Hamburg** wurde auf dem Tivolitheater eine vieractige Posse mit Gesang unter dem Titel „die Geschwister Milanollo oder der Geiger und sein Kind" aufgeführt.

Aus **Meyerbeer's** „Prophet" hat Liszt zwölf leichte Transscriptionen, Thalberg ein Concertstück und Charles Voß eine Phantasie über Motive aus dieser Oper geschrieben.

Liszt hat eine Ouvertüre zu „Tasso" von Göthe componirt, welcher den 28sten August in Weimar aufgeführt wird.

Frau Dr. **Schäfer**, um das Jahr 1830 als Fanny Hofer eine der geschätztesten Sängerinnen am Kärnthnerthortheater in Wien, beabsichtigt sich in Leipzig als Gesanglehrerin niederzulassen. Da hier, nachdem sich Frau Grabau-Bünau zurückgezogen hat, nur wenig Gesanglehrerinnen ansäßig sind, so machen wir um so lieber darauf aufmerksam. Die Red. ist gern erbötig, nähere Auskunft zu geben.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 13. Den 12. August 1849.
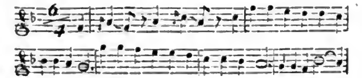
Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Wahl der Tactarten.
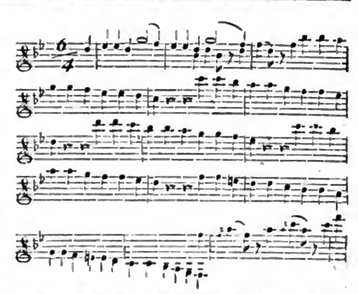
(Fortsetzung.)

Ein Beispiel anderer Art bietet das Scherzo der A=Dur Symphonie von Beethoven dar.
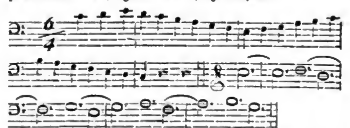
Keineswegs liegt in Bezug auf diesen Tonsatz eine Nothwendigkeit für die Wahl einer Tactart doppelten Gehaltes vor, wohl aber geht eine Hauptpointe desselben nicht dem Effecte, aber dem Auge verloren, weil er im einfachen Tacte geschrieben ist. Ich meine den Eintritt des Hauptthemas in B=Dur inmitten des Satzes, vor Anfang der Wiederholung. Dieser Eintritt bringt eine fühlbare rhythmische Rückung hervor, und erst der spätere Haupteintritt des Themas in F=Dur beim Beginn der wirklichen Wiederholung gleicht diese Rückung durch eine zweite Rückung wieder aus. Dem Auge des Spielers wird es schwer, den Grund dieser Rückung sofort aufzufinden; die Anwendung des $\frac{6}{4}$ Tactes würde diesen Grund und den Witz der Stelle sofort klar heraustreten lassen, denn im $\frac{6}{4}$ Tacte würde das Hauptthema zu Anfang des Satzes und bei der Wiederholung in folgende Stellung kommen:



die angezogene Stelle in B=Dur jedoch in den umgekehrten Tactverhältnissen erscheinen.



Im 3ten Satze des Es=Dur Quartetts Op. 74 von Beethoven ist das zweite Tempo: Più presto quasi prestissimo in folgender Weise zu nehmen:
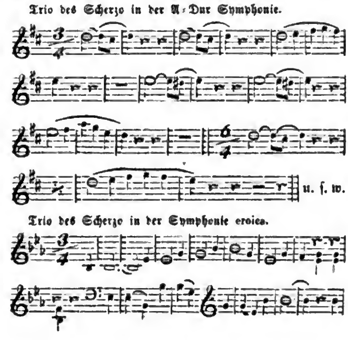


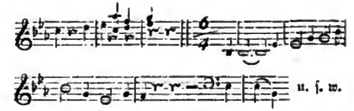
Der Componist selbst hat es in einer Ueberschrift ausgedrückt, daß man sich eine doppelte Tactart, den $\frac{6}{4}$

(richtiger $\frac{6}{4}$) Tact denken soll, und dieser Umstand ist ein hinreichender Beweis dafür, wie wenig eine — wenn überhaupt mögliche — verschiedenartige äußere Darstellung die Wirkung zu verändern vermag, sobald nur die Gedanken mit Entschiedenheit für sich selber sprechen, wie untergeordnet demnach die Rücksichten auf die Wahl der Tactart dem Zuhörer — nicht aber dem Spieler — gegenüber erscheinen; aber auch dafür, welch' geringes Gewicht Beethoven auf Aeußerlichkeiten dieser und ähnlicher Art legte, weil er wahrscheinlich der Wirkung seiner Rhythmen sicher war. Denn seine Bemerkung über jenem Theile des Scherzo: si ha s' immaginar la battuta di $\frac{4}{4}$, sagt nichts anderes, als: eigentlich sollte es $\frac{4}{4}$ ($\frac{8}{8}$) Tact sein, folglich ist der $\frac{3}{4}$ Tact falsch; es sei der letztere aber dennoch gewählt, (um die Tactart nicht wechseln zu müssen). Demnach wird hier aus bloßer Bequemlichkeit — vielleicht mit einiger Rücksicht auf den Spieler — die falsche Schreibweise der richtigen vorgezogen.

So wird ferner in den häufigsten von denjenigen Fällen, wo die Melodie eines Rhythmus von bestimmter Tactzahl sich entweder durch eine Pause im letzten Tacte vervollständigt, oder dieser letzte Tact nur den melodischen Ueberhang zum vorletzten bildet, die Tactart eigentlich doppelten Gehaltes sein müssen, wenn das melodische Element mit dem rhythmischen in der Darstellung vollkommen übereinstimmen soll. Solcher Art sind die nachstehenden Beispiele aus Tonsätzen Beethoven's:

Trio des Scherzo in der A-Dur Symphonie.





Der Grund für die vom Componisten beliebte Schreibweise bedarf nach dem bisher Entwickelten keiner besonderen Erwähnung.

Nach Anführung dieser Beispiele, welche leicht zu vervielfältigen sein würden, erscheint es wünschenswerth, nur noch Einiges zu berühren, was, ohne aber auf die Wahl der Tactarten Bezug zu haben, doch in engem Zusammenhange mit dem Hauptgegenstande steht.
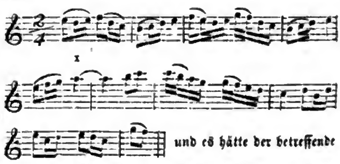
Zunächst sind gewisse Inconsequenzen in der Niederschrift gemeint, von welchen der 3te Entreact aus der Musik zu Egmont von Beethoven ein Beispiel liefert. Der Hauptgedanke, nur in nachstehender Art aufzufassen:



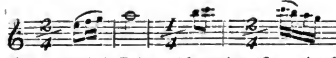
tritt erst später in dieser Schreibweise, vorher jedoch in der umgekehrten auf:



Eine besondere innere Absicht, ein Pointe, wie z. B. im Scherzo der A-Dur Symphonie liegt, dieser Verschiedenheit in der Notation keineswegs zu Grunde; vielmehr ist es die Dehnung eines Tones der Melodie, welche den Componisten bestimmt hat, mit der falschen Schreibart den Satz zu beginnen. Die fragliche Stelle lautet bis zum Eintritte der richtigen Schreibart wie folgt:

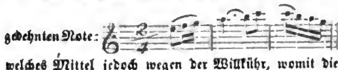


und es hätte der betreffende Tact x auch auf andere Weise geschrieben werden können, nämlich entweder durch Einschieben eines $\frac{1}{4}$ Tactes bei jener Dehnung:



oder — womit dasselbe erreicht worden wäre — durch Vertauschung jenes einzigen Tactes mit einem im ¾ Tacte:
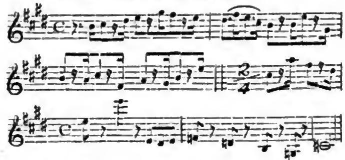


oder auch durch Anwendung einer Fermate auf der gedehnten Note: 

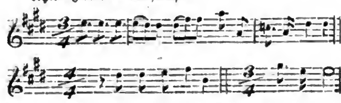
welches Mittel jedoch wegen der Willkühr, womit die Fermaten in der Ausführung behandelt werden, nicht zu empfehlen sein dürfte, wohingegen es hier wohl der geeignete Ort ist, den Componisten anzurathen, jede Fermate, welche sie sich von bestimmter Dauer gedacht, lieber auszuschreiben und damit jener Willkühr von Seiten der Spieler ein für allemal vorzubeugen.

Für die beiden erstgenannten Arten der Aushülfe giebt es auch an anderen Orten Vorgänge, wie z. B.

Septett im dritten Acte der Hugenotten.



Letztes Finale in Euryanthe.



Alsdann mag hier noch der Unterschied zwischen einer Sextole und zweien Triolen in Erinnerung gebracht werden, weil ihn fast alle Componisten bei der Niederschrift nur zu häufig übersehen. Es wird genügen, darauf hinzuweisen, wie die Sextole nur aus einer Zerlegung der Triole hervorgehen kann, und daher immer die folgende Abgliederung zeigt, wie deshalb das Zusammenziehen zweier Triolen zu einer angeblichen Sextole stets ein Fehler in der Niederschrift ist, und nur dann, wenn kurz vorher die richtige Schreibweise vorgekommen, Mißverständnisse Seiten des Ausführenden nicht so leicht herbeiführen wird. Die ausdrückliche Bezeichnung aber solcher Doppeltriolen als Sextole ist in jedem Falle fehlerhaft, findet sich jedoch z. B. in fast allen Beethoven'schen Tonsätzen, welche überhaupt Triolenbewegung enthalten. Mit eigenen Ohren habe ich es vernommen, wie der erste Concertmeister einer Kapelle in einer Orchesterprobe von der 9ten Symphonie den Saiteninstrumentisten gebot, im Anfange des ersten Satzes ja Sextolen und nicht etwa zwei Triolen auf jedes Viertel des Tactes zu spielen: Beweis dafür, wie leicht eine falsche Niederschrift auch falsch gedeutet werden kann, oder wie — — — — — gewissenhaft der Mann war. Natürlich muß in allen derartigen Fällen nach der Hauptbewegung der längeren Tacttheile geforscht und deshalb oft erst später auftretende Figuren und Motive zu Rathe gezogen werden, wie hier z. B.

und

so wie später:

Es bleibt vor dem oft versprochenen Schlußkapitel dieser Abhandlung nun blos noch übrig, Denjenigen gegenüber, welche trotz des bisher Entwickelten an der Ueberzeugung von der Unfehlbarkeit eines Beethoven festzuhalten geneigt sein sollten, näher auf die Gesichtspunkte einzugehen, von denen aus dieser Componist in Bezug auf die früher angeführten, so wie noch zahlreich aufzufindenden Beispiele zu Fehlern in der Wahl der Tactarten und in der Art der Niederschrift überhaupt verleitet worden sein mag. Wenn Manches hierüber schon gelegentlich erwähnt wurde, so muß, was die möglichen Entschuldigungen für den Componisten im Allgemeinen anbelangt, wiederholt darauf hingewiesen werden, als welch' eine untergeordnete Frage überhaupt die Verständigung mit dem Ausführenden gegenüber dem Inhalte eines Tonstücks erscheint. Beethoven, der Gewalt seiner Rhythmen, der Bestimmtheit seiner Gedanken und daher auch der richtigen Auffassung derselben Seiten des Zuhörers

gewiß, hat eben deshalb die Rücksichten, welche er allein dem Ausführenden schuldig war, oft hintenangestellt und aus Bequemlichkeit oder Nachlässigkeit Verstöße begangen, welche blos dem Spieler, nie dem Zuhörer, zu Mißverständnissen Veranlassung geben dürften, dem ersteren überdies nur so lange, bis er durch eine genauere Bekanntschaft mit dem Tonstücke — wie sie der Componist desselben beanspruchen darf und wie sie auch einer jeden Ausführung vor Zuhörern selbstverstehend vorauszugehen hat — zum richtigen — wenigstens technischen — Verständniß gelangt ist. In allen wesentlicheren Aeußerlichkeiten, wie z. B. in der Vortragsbezeichnung, welche auch direct für den Zuhörer von größter Wichtigkeit erscheint, ist Beethoven auf das Sorgfältigste verfahren, sorgfältiger als alle seine Vorgänger, deren Werke leicht ganz anders von ihnen selbst vorgetragen worden sein dürften, als es die sehr mangelhafte Niederschrift derselben den späteren Kunstgeschlechtern vor Augen führt. Als großer Geist, dem Kleinlichkeiten fremd, mag Beethoven jedoch Wesentliches auch als weniger wesentlich betrachtet und behandelt haben. Im Interesse eines jeden Componisten aber liegt es, die schnelle und sichere Auffassung seiner Gedanken Seiten des Ausführenden mit allen äußeren Mitteln zu fördern, deshalb eine genaue Untersuchung über diese Mittel anzustellen und in der Anwendung derselben den einfachsten und vernünftigsten Grundsätzen zu folgen, unbeirrt durch den Umstand, daß ein Genie wie Beethoven in derlei Dingen mit wenig Gewissenhaftigkeit verfahren ist. Jene Untersuchung nun zu fördern und im Hinblick auf den besonderen Gegenstand eine sichere Brücke zwischen Componisten und Ausführenden durch den Hinweis auf die einfachsten Grundsätze zu bauen: das ist der Zweck dieser Abhandlung gewesen.

Was nun speciell z. B. die beiden Sätze der C-Moll Symphonie von Beethoven und die vom Componisten gewählten Tactarten derselben anbelangt, so hat ihn vielleicht die Rücksicht auf den flüchtigen Charakter einiger Hauptrhythmen dieser Sätze veranlaßt, die kürzeren Tactarten den längeren vorzuziehen. Es ist dies dieselbe Rücksicht, welche vermuthlich — wie schon früher erwähnt worden ist — viele Componisten zur Wahl hier breiter, dort kleiner Tactarten bestimmt.

Wer nun aber hiernach von der Richtigkeit meiner Behauptungen hinsichtlich jener beiden Tonsätze Beethoven's noch nicht überzeugt — der dürfte gar nicht zu überzeugen sein.

(Schluß folgt.)

Aus London.

Philharmonische Concerte.

Wir eröffnen unsern Bericht über die acht Concerte, indem wir dieselben Mißgriffe beklagen, über welche wir schon so oft sowohl in dieser als auch in hiesigen Zeitschriften unsere Klagelieder hören ließen, nicht ohne die Hoffnung, daß eine Besserung nahe sei. Hatte Costa's größere Macht über das Orchester einen Erfolg gezeigt, zu welchem es die früheren durch altmodische, kopflose Bedingungen eingeschränkten Dirigenten nimmer bringen konnten, und gab er sich selbst, stolz auf die Stellung, welche er sich durch Fleiß und Beharrlichkeit erworben (er kam vor Jahren als unbekannter Sänger nach London), mit der Aufführung classischer Werke große Mühe: so scheint es, als ob gegenwärtig die unantastbare Sicherheit und Ruhe seiner Stellung ihn viel weniger sorgfältig machten. Außer den philharmonischen Concerten hat er noch die italienische Oper und jetzt auch die großen, sich immer noch sehr hebenden Concerte der Exeterhall Harm. Society zu dirigiren; da mag es ihm allerdings bisweilen unmöglich sein, auf Alles die gehörige Aufmerksamkeit zu verwenden. Oft fehlt es an den nöthigen Proben, ein zweiter Uebelstand. Dann bringt man Werke ohne Interesse zur Aufführung, sperrt den englischen Componisten alle Gelegenheit ab, ihre Werke, wenn auch nur von Zeit zu Zeit, zu Gehör zu bringen, und läßt noch immer ansässige Antiquitäten auftreten, deren Leistungen wohl früher einmal lobenswerth waren, die aber durch Nachlässigkeit oder Alter ihrem Rufe nicht gewachsen blieben und durch ihr fortwährendes Dableiben jungen, verdienstvollen Künstlern den Weg zum Emporkommen abschneiden, — lediglich aus der eigennützigen Absicht, zu verhüten, daß wo sie selbst keinen Erfolg mehr haben können, wenigstens auch Andere keinen haben. —

Im ersten Concerte hatten wir Mendelssohn's Musik zu Athalia: ein Stück nach dem anderen ohne erläuternde Worte, die Ausführung ohne Schatten und Licht, die Messinginstrumente im treuen Verein der Pauken einen Heidenlärm machend, aus dem man nichts verstehen, noch behalten konnte. Im zweiten Concerte wurde auf Ersuchen der Königin *) das Werk wiederholt aufgeführt, diesmal mit Vorlesung des verbindenden, von Mr. Bartholemew übersetzten Gedichtes, welches der Schauspieler Bartley vortrug.

*) Seit der jetzigen Regierung wird nur auf „desire", nicht wie früher auf „command" eine Vorstellung des Hofes wegen verändert.

Diese Aufführung gewährte eine viel klarere Vorstellung vom Ganzen, derzufolge wir zu der Ansicht gelangten, daß das Werk den Charakter einer Gelegenheitscomposition an sich trägt, was wir selbst in Bezug auf die Instrumentation behaupten. Viele Anklänge und eine gewisse rastlose Hast geben dem Werke diesen Anstrich; es hat etwas Theatralisches (im niederen Sinne), und als religiöse Musik bietet es nicht die Ruhe, welche eine vollkommene Ueberzeugung und kindliche Hingebung bedingen. Daß ein so langes Werk eines so geübten Meisters viele schöne Stellen enthalte, erleidet keinen Zweifel; doch halten wir es für recht und billig, an eine so viel Anspruch machende Schöpfung eines so hochgestellten Meisters eher einen genau prüfenden Maaßstab mit möglichst großer Beweiskraft anzulegen, als aus blinder Verehrung gleich jedes von ihm Hervorgebrachte mit „Mirakelrufen" zu begrüßen. Es ist hier nicht der Zweck, in's Einzelne einzugehen, auch möchten wir besonders in Leipzig für solches Beginnen selbst keinen Anklag finden (?), da die liebenswürdige Persönlichkeit und weltliche Stellung Mendelssohn's wohl mehr als bei irgend einem anderen Componisten seine Umgebung zu einem fast blinden Enthusiasmus hinreißen mußte. Möge man indeß uns nicht falsch verstehen: wir glauben den Meister nur um so höher zu verehren, je strenger und gewissenhafter wir uns von seinem Werthe Rechenschaft geben. Wir hörten die Athalia zum dritten Male in Exeterhall und mußten darnach bei unserem Urtheil verbleiben.

Von Spohr hörten wir eine für die Philharmonie geschriebene Symphonie historique. Der erste Theil ist hinsichtlich der Identität am entsprechendsten; man erkennt im Laufe des Stückes überall das Bestreben, durch Instrumentirung und Imitation der Ausführung der Ideen den Charakter der verschiedenen Epochen aufzuprägen, auch kommt dies hier und da dem Ziele nahe, doch überall hört man den „Spohr" durch. Wir bemerken dies ohne Vorwurf gegen Den, der so viel Großes und Schönes geleistet hat: dem mag so Etwas, das doch nicht ganz über eine musikalische Spielerei hinauskommt, immerhin mißlingen. — Beethoven's 9te Symphonie mit Chor wurde aus Mangel an den gehörigen Proben sehr unvollkommen ausgeführt. Die Chöre waren sehr unsicher, die Soli einmal fast ganz heraus; es ging im Ganzen vielleicht so gut oder schlecht, als man nach einer Probe erwarten durfte. Ist es aber nicht höchst lächerlich, daß man, um ein solches Werk vollkommen zu geben, nicht den alten Schlendrian hergebrachten Brauches zu unterbrechen sich bequemt? Warum nicht gerade so viel Proben, als nöthig sind, ein solches Riesenwerk auf würdige Weise auszuführen? Freilich wird dadurch weder das erste Horn schwerlich erträglich werden, noch der schneidend unangenehme Ton des Oboisten G. Cooke, welcher außerdem nie rein stimmt. Solche Erbübel hätten längst schon beseitigt werden sollen! Daß ein Sänger wie Phillips, welcher vor Zeiten eine schöne Stimme hatte und Volksballaden angenehm sang, der jedoch nie eine Spur von Gesangmethode in sich trug und noch immer vor jedem Ton einen unziemlichen Vorschlag herausgurgelt, — daß dieser noch in der Philharmonie auftrat und in Beethoven's Symphonie Solo sang, ist das zu entschuldigen? So hätte man auch bedenken sollen, daß die beiden Misses Williams, die zwar, besonders die Altistin, immer ihr Bestes thun und Duetten leichterer Art rein und lieblich singen, hier doch gar nicht am Platze waren, da ihnen jegliches Verständniß eines Beethoven'schen Meisterwerkes abgeht.

Im siebenten Concerte hatten wir gar eine Schülerin des Sir George Smart anzuhören. Das Verdienst des Sir George war aber von jeher kein anderes, als daß er gerade ein durch Zufall geadelter Musiker ist; seine Schülerin Miß Andrews zeigte, daß sie von Natur eine hübsche Stimme, von Sir George Smart aber eine abscheuliche Manier zu singen habe. Die pecuniären Verhältnisse der Gesellschaft sind blühend und es ist daher nicht zu entschuldigen, daß nicht einzig die besten Sänger in London bleibend engagirt sind. — Joachim, welchem ein Antrag gemacht war, das Mendelssohn'sche Violinconcert zu spielen, hatte dies der Stellung desselben im Programme wegen abgeschlagen, was uns nicht gerechtfertigt schien, da Molique auch im zweiten Theile zu spielen hatte. Dies führte gleichfalls das hiesige Journal „das Athäneum" an, welches sich mit uns außerdem gegen den Gebrauch auflehnt, daß die alten ansässigen Künstler den jungen strebenden den Weg versperren. Das war niemals treffender als gerade im siebenten Concerte zu ersehen. Mad. Dulcken spielte Weber's Concertstück: ist's Alter, Nachlässigkeit oder auch das Gefühl des immerwährenden Obenanstehenwollens, oder sind's alle zusammen, — wie ist es möglich, daß eine sonst so tüchtige Künstlerin, von welcher wir oft das Rühmlichste zu berichten hatten, ihr Spiel auf dergleichen Weise, als sie that, vernachlässigen konnte? Kann sie durch zu viel Unterrichtertheilen nicht mehr zum Studium kommen, so mag sie doch getröstlich das öffentliche Spielen aufgeben. Was sonst Energie im Spiel war, ist jetzt zu schülerhafter Hast geworden, und dies bringt eine unerträgliche Undeutlichkeit und Ruschelei hervor. Für den Kunstliebenden ist's gar traurig, so etwas anzuhören; wir haben stets der Fertigkeit, Energie und

dem musikalischen Vortrage der Mad. D. alles Lob gezollt und oft und bei vielen Gelegenheiten zuvor ihr Rückschreiten beobachtet, ehe wir gegen ihr ferneres Auftreten uns zu erklären veranlaßt fanden und ihre jetzige tadelhafte Spielweise als die regelmäßig wiederkehrende hinnahmen. — Im vierten Concert trug Mrs. Anderson Mendelssohn's D-Moll Concert vor. Sie spielte rein und mit musikalischem Verständniß, doch zu gemächlich, wie es ihr überhaupt von jeher an Feuer fehlte. Auch sie sollte nunmehr auf ihren Lorbeern ruhen! Daß sie Lehrerin der Königin und der jungen heranwachsenden Prinzessin, und daß Mr. Anderson (ihr Herr und Gemahl) Mitdirector der Philharmonie ist, sollte keine Ursache sein, den jüngeren, schon anerkannten Künstlern den Weg zu versperren.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

C. A. Scheidler, Op. 7. Collection de Transcriptions en forme de Fantaisies élégantes sur des airs favoris. **Luckhardt. Nr. 1—6. Nr. 1, 5 u. 6, jede 10 Sgr.; Nr. 2, 15 Sgr.; Nr. 3, 12½ Sgr.; Nr. 4, 7½ Sgr.**

Die äußere Ausstattung der Hefte ist gut, doch kommen öfters störende Stichfehler vor. Die übertragenen „Airs favoris" sind: 1. Lob der Thränen (weniger annehmlich als die Liszt'sche Bearbeitung), 2. Fliege Schifflein von Kücken, 3. Name und Bild von Abt, 4. Ständchen von C. G. Reissiger, 5. Liebeswünsche von Abt, 6. Von meinem Berge muß ich scheiden ꝛc. (c f . g | a . e g f | e d — g g a | c . h b d e | f etc.) Wie man sieht: Gutes und Schmachtlappiges friedlich neben einander, demnach eine „Collection" gemischter Art. Der Verf. hat an die Arbeit fast zu großen Fleiß verschwendet, sie dadurch etwas schwerfällig gemacht. Die Sachen wollen schon gespielt sein. Der gute Musiker blickt übrigens daraus hervor.

C. Voß, Op. 99. Trois Fleurs. Nr. 1, la Rose. Nr. 2, la Violette. Nr. 3, l'Amaranthe. **Peters. Vollst. 25 Ngr., jede Nummer 10 Ngr.**

Die drei benannten Blumen befinden sich in einen Strauß gewunden auf dem Titelblatt abgebildet. Bei Nr. 1 mag der Phantasie des Hrn. Voß eine Klatschrose vorgeschwebt haben; was ihr bei Nr. 2 und 3 vorgeschwebt, läßt sich nicht entziffern, vermuthlich — nichts. Dies verrathen wenigstens die Töne. Freunde Voß'scher Musik mögen sich jedoch nicht abhalten lassen, von dem Gebotenen Kenntniß zu nehmen und den in ihm enthaltenen Düften mit eigenen werthen Nasen weiter nachzuspüren.

L. v. Meyer, Op. 60. Niagara-Fall. Charakteristische Phantasie. **Haslinger. 1 Fl. 15 Kr.**

Der Verf. giebt diesmal kein leeres Virtuosenstück, sondern ein Werk, das einem künstlerischen Interesse huldigt und deshalb auch weniger geringen Ansprüchen Genüge leistet. Es vermöchte, nicht so lang ausgesponnen, noch einen frischeren Eindruck zu hinterlassen, als es in gegenwärtiger Gestalt thut. Jedenfalls beweist es, wie auch einige früher von ihm erschienene Sachen, daß der Verf. die Befähigung hat, etwas Werthvolles zu Stande zu bringen, und bezeugt den Grad von Einsicht, welcher nicht die Technik des Clavierspiels als die herrschende Macht des Musikalischen anerkennt. Der Name „Niagara-Fall" hat keinen Bezug zum Inhalt. Er erscheint eben so als die Abbildung auf dem Titelblatt mit der schönen Eisenbahn-Ueberbrückung nebst Dampfwagen als — Puff. Noch ist zu bemerken, daß der Verf. seinem Namen das Anhängsel gegeben: „Meister der pensylvanischen Freimaurer-Loge". Das ist im Grunde nicht anders, als wenn Jemand z. B. beifügte: „Familienvater von sieben lebenden Kindern".

C. Haslinger, Op. 55. Militärisches Album. Sechs charakteristische Tonstücke. **Haslinger. 1 Fl. 15 Kr.**

Bildchen auf dem Titelblatt, Ueberschriften und Textesworte gleichsam als Gebrauchsanweisung — Alles ganz wie bei dem „Jugendalbum" des Verfassers. Mit gutem Grund ist anzunehmen, daß derselbe durch die gegenwärtige Soldatenherrschaft zu Fertigung dieser „charakteristischen" Stücke begeistert wurde. Sie sind überschrieben: „Revüe, Kriegers Gefühle vor der Schlacht, Schlacht, Siegesmarsch, Trauermarsch, Gebet". Von den beigegebenen Textesworten theilen wir wiederum einige Proben mit: „In langen Reihen ist das

Heer aufgestellt. Auf feurigem Roß sprengt der Feldherr heran und mit Stolz und Freude begrüßt er die reichgerüsteten Krieger, welche unter klingendem Spiele muthbeseelt an ihm vorüberziehen." — „Der Donner der Geschütze durchdröhnt die Gegend; Pelotonfeuer kracht aus tausend Röhren, die Reiterei bricht in des Feindes Reihen und vertreibt ihn trotz des heftigen Widerstandes aus seiner vortheilhaften Stellung. Bald ist der Sieg errungen." — „Jubelgeschrei tönt durch das Heer. Ein vollständiger Sieg lohnt den unerschütterlichen Muth und die Todesverachtung der Krieger, die sich begeistert um die ruhmvollen Fahnen ihrer Führer sammeln." — Man sieht, die poetische Ader ist noch ergiebig. Mit so großem Unrechte man den Hrn. Verf. Fachmusiker nennen würde, mit so großem Rechte dürfte er daher vielleicht Fachdichter heißen. Wegen der Töne c . d . es, welche er zu verschiedenen Malen dem Gehöre gleichzeitig anvertraut (S. 12 und 13), verfehlen wir nicht, ihm ein Compliment zu machen.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

H. Schönchen, Op. 5. Morceaux de salon. Chansons allemands favoris transcrits. **Nr. 1. Maurisches Ständchen. Lied von F. Kücken. Aibl. 12½ Ngr.**

Der neue Transcribent Henri Schönchen läßt sich leidlich an. Er fertigt mit Geschick. In Erwägung des Wortes: „Neue Besen kehren gut" läßt sich vor der Hand nichts Weiteres sagen.

L. Beyer, La Promenade musicale. 6 Morceaux élégants sur des airs allemands favoris. **Aibl. Nr. 1 u. 2, jede 45 Kr.; Nr. 3, 54 Kr.**

Daß ein neuer Hr. Beyer aufgetaucht, hat der Krit. Anz. (Bd. 30, S. 207) bereits berichtet. Die vorliegenden drei Nummern enthalten: „In den Augen liegt das Herz" von Gumbert, „Wenn die Schwalben ꝛc." von Abt, „Was ist des Deutschen Vaterland" von Reichardt. Dringenden Bedürfnissen ist also abgeholfen. Die Zuthat des Vfs. ist nach guten Schablonenmustern gefertigt.

Th. Döhler, L'oiseau d'or. Petit Album aux jeunes Pianistes. **Elberfeld, Arnold. 22½ Sgr.**

Inhalt: Nr. 1. Le Faucon. Rondino sur la Festa della Rosa de Coppola. Nr. 2. Le Pinson. Rondino sur les Somnambules de Strauss. Nr. 3. La Fauvette. Fantaisie sur l'Elisir d'amore de Donizetti. Nr. 4. La Caille. Petite Fantaisie sur Beatrice di Tenda de Bellini. Jede Nummer einzeln für 10 Sgr. verkäuflich. Kaufe man den Kindern doch lieber einen Vogel aus einem Nürnberger Spielwaarenlager, der schreit, wenn man auf's Bret drückt. Das macht ihnen sicher denselben Spaß.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Ad. Bergt, Op. 8. 2me Capriccio. **Peters. 1 Thlr.**

Wird besprochen.

Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell.

Ch. de Beriot, Op. 64. Second grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. **Schott. 4 Fl. 12 Kr.**

Das Trio besteht nur aus drei Sätzen: Moderato, Adagio, Finale. Von dem heiligen Ernste und der soliden Kunst, welche der Deutsche bei Werken der Kammermusik aufzuwenden pflegt, finden sich hier freilich wenige Spuren. Bessere Momente enthält der erste Satz, der zweite ist in dem Geschmacke der bekannten Duos geschrieben, obgleich wir auch hier noch eine größere Aufmerksamkeit auf die Arbeit gefunden haben; aber der dritte, der schon in der Bezeichnung „Finale" seinen wahren Inhalt andeutet, leidet in kaum erträglicher Weise an Gedankenleere und Trivialität. Uns fielen unwillkührlich Bürger's Worte ein:

Und hurre, hurre, hurre hopp,
Ging's fort im sausenden Galopp.

Das wischt und fegt, wie mit dem Kehrbesen. Ein wenig französischer Leichtsinn, untermischt mit einer geringen Dosis Esprit, wie es eben immer unsere beweglichen Nachbarn jenseit des Rheines zu thun pflegen! Am Ende muß man gerade deshalb nachsichtig sein: es ist schon Ehre genug, wenn ein Welscher den Eifer besitzt, Kammermusik zu schreiben. Kennt ihr sonst ein Trio oder Quartett von Halevy, Adam, Auber? Oder, um weiter zurückzugehen, von Boieldieu, Méhul und Lesueur? Sagt nicht König Richard: Ein Königreich für ein Pferd? Macht euch selbst die Nutzanwendung.

Für Violoncell.

F. Battanchon, Op. 4. 24 Etudes pour le Violoncelle. Liv. II. **Hofmeister. 15 Ngr.**

Diese zweite Lieferung enthält wiederum sechs Etüden, die zum praktischen Gebrauch gut und empfehlenswerth sind. Sie enthalten Daumeneinsätze und bedingen einen höheren Grad technischer Fertigkeit, als die Etüden der ersten Lieferung. Nr. 1 davon ist für Terzen und Octaven, Nr. 3 eine zweckmäßige Trillerübung; zur Uebung des Gelenkes ist besonders Nr. 2 geeignet.

Bücher.

C. F. Reinhardt, Der Paukenschlag. Eine Anleitung, wie man ohne Hilfe eines Lehrers die Pauken schlagen lernen kann. Versuchsweise herausgegeben. 4. 43 S. geh. Autographie von Chr. Fr. Reinhardt in Mehlis. (Erfurt, Körner.) 15 Ngr.

Der Verf. begründet die Abfassung und Herausgabe des Schriftchens dadurch, daß im Buchhandel nichts erschienen sei, wo man sich Raths über den fraglichen Gegenstand erholen könne, daß das, was man in verschiedenen musikalischen und anderen Werken veröffentlicht habe, nicht ausreiche. „Gute Paukenschläger, bemerkt er im Vorwort, sind bekanntlich selten, und darum möchte ich wohl behaupten, eine Anleitung über Paukenschlag in die Hände solcher Personen zu legen, die beabsichtigen den Paukenschlag lernen zu wollen, dürfte wohl von ersprießlichen Folgen sein." Für wen er also schrieb, erhellt hieraus, wie zugleich, daß sein Deutsch nicht das beste ist. Zunächst liefert er eine kurze Beschreibung der Pauke, wie dieselbe jetzt gebräuchlich, dann geht er auf Abstammung des Namens und die Geschichte des Instrumentes ausführlich ein. Davids und Salomos Zeiten werden erwähnt, Citate aus der Bibel folgen. S. 8 wird der historische Faden verlassen, die Nothwendigkeit des Gebrauchs zweier Pauken nachgewiesen, die gewöhnliche Stimmung derselben angegeben; Vorsichtsmaßregeln sind beigemerkt. S. 9 wird von selten vorkommenden Fällen bezüglich der Stimmung gesprochen. S. 10 enthält als Hauptsatz: „Oft wechseln die Pauken in einem und demselben Satze ihre Stimmung, dann muß der Componist die nöthigen Pausen, welche zum Umstimmen nöthig sind, geben." Blumröder's Vorrichtung zum schnellen Stimmen wird belobt, doch nicht beschrieben. Es giebt Fälle, wo drei Pauken sind (S. 12). Lage und Stellung der Pauken gegen den Schläger, Reiterstellung des letzteren. Eine Hauptbedingung bei dem Paukenschlag ist: Sicherheit im Tact (S. 13). Beschreibung folgt von verschiedenen Arten von Schlägeln oder Klöpfeln. Gebrauch von Waschschwamm statt des Filzes, Ton in der Mitte der Pauke (S. 14). Von hier ab wird der historische Faden wieder aufgenommen, der Verwendung der Pauken im Krieg, des Paukenwagens und Paukenpferdes, der Trompeter- und Paukerzunft im 15ten Jahrhundert, der fünf Feldstücke, endlich „des traurigen Endes der Cameradschaft" gedacht, wobei der Verf. sich sehr in's Einzelne verliert. Wir sind dabei bis S. 24 vorgerückt, von wo an das Fehlende der Verf. noch nachzuholen sucht. Es folgt: Erster Unterricht im Paukenschlag, Auffassung der Klöpfel, Bewegung der Hand beim Schlagen, nochmals die Reiterstellung, Anschlag nach den Schrauben zu, Mittel, die verschiedenen Schlagmanieren sich zu eigen zu machen, Moderirung des Vortrags nach Umständen, Gebrauch bei großen Musikstücken zuweilen von drei bis vier und noch mehr Pauken, Stellung derselben in solchen Fällen (S. 24—30). Hierauf erscheint die Angabe von sieben verschiedenen Schlagmanieren mit Beispielen in Noten und Beschreibung; der Kreuzschlag, Wirbel u. s. w. findet Erwähnung (S. 30—43). Schließlich bittet der Verf., bei Beurtheilung des Schriftchens das immer fest im Auge zu halten: was von ihm geschah, sei versuchsweise geschehen, Vieles könne besser gezeigt, als beschrieben werden.

Daß der Verf. Gutes erstrebte, ist unzweifelhaft. Insofern das Bedürfniß nach einer Paukenschule, wie wir es kurz ausdrücken wollen, in neuerer Zeit immer fühlbarer geworden, ist die vorliegende Arbeit eine dankenswerthe zu nennen, trotzdem sie Vieles in der Anordnung des Stoffes, wie in der Darstellung zu wünschen übrig läßt. Namentlich hätte der Verf. vor allem und als erste Bedingung eines Paukenschlägers geltend machen sollen, daß derselbe gelernter und durchgebildeter Musiker sein müsse, — ein sehr wichtiger Punkt, der noch nicht die gehörige Beachtung findet. Besser war sodann, der Verf. kürzte die weitschweifigen Erzählungen von der Trompeter- und Paukerzunft, und gab dafür Einiges von dem, was über die Pauke in musikalischen Schriften, so insbesondere in Berlioz' Instrumentation, enthalten ist. Weshalb es „volles Unrecht" sei, daß manche Schläger eine Ausnahme von der vom Verf. vorgeschriebenen Stellung der Pauken machen (S. 12), dürfte schwer zu beweisen sein. Die empfohlene Haltung der Schlägel zwischen Zeige- und Mittelfinger (S. 25) taugt nichts, da sie der Entwickelung der Kraft nicht günstig ist. Die Benennungen der Schlagweisen S. 30 gehören meist der Zopfzeit an und sind ganz unwesentlich. Das Voranschlagen des Tones mit dem einen Schlägel (S. 31), so wie die Vorschläge von einer Pauke herüber zur anderen (S. 41), darf der Schläger nicht nach Willkühr, sondern nur nach Vorschrift des Tonsetzers ausführen. Dies hätte den betreffenden Stellen ausdrücklich beigemerkt werden sollen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für 

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 14. Den 15. August 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Wahl der Tactarten.

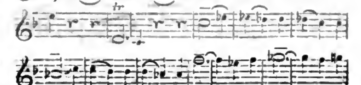
(Schluß.)
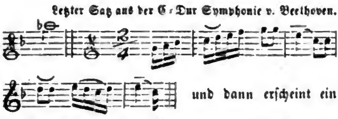
Komme ich schließlich auf meine Vereinfachungstheorie zurück und fasse ich jene früher angedeuteten beiden Wege zur Vereinfachung des Tactartensystems durch Beseitigung der abgeleiteten Tactarten oder durch Reduction der Zähler, und die später aufgeworfene Frage über die Zweckmäßigkeit der jedesmaligen äußeren Darstellung des rhythmischen Baues in Bezug auf dessen kleinste Glieder zusammen: so erscheint mir noch Folgendes zu erwähnen — theilweise zu wiederholen — nothwendig.

Wenn in den Tactarten $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ und $\frac{6}{8}$ im Grunde nur die Hauptarten des geraden und ungeraden Tactes repräsentirt sind, und der $\frac{6}{4}$ Tact eben so als die doppelte ungerade Tactart erscheint, wie der $\frac{4}{4}$ Tact von jeher als die doppelte gerade gegolten hat, hier also der $\frac{6}{8}$ Tact eine andere und zwar natürlichere Ableitung erhält als im früher aufgestellten künstlichen Systeme: so wird eine ausschließliche Anwendung der einfachen Tactarten $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ überall möglich, mit ihnen allein recht wohl auszukommen sein, so lange nur die metrische Gestaltung des Tonsatzes in's Auge gefaßt wird, welche eben immer auf der Hauptbewegung entweder zweier oder dreier gleicher Tacttheile beruht. Berücksichtigt man dagegen zugleich die rhythmische Gestaltung des Tonsatzes, so stellt sich die Anwendung der einfachen Tactarten als unbedingt nothwendig dann heraus, wenn ein Wechsel gerad- und ungeradtactiger Rhythmen stattfindet. Die zusammengesetzten Tactarten $\frac{4}{4}$ und $\frac{6}{8}$ können im letzteren Falle gar nicht benutzt werden, bei consequenter Fortsetzung der geradtactigen Abgliederung mag jedoch die Anwendung derselben mit dem nämlichen Rechte stattfinden, wie die der einfachen Tactarten, und nur da erscheint die Vorzeichnung der zusammengesetzten als unbedingt nothwendig, wo bei geradtactiger Abgliederung im einfachen Tacte der erste Tact von je zweien der minder betonte, gleichsam ein Auftact zum zweiten, mehr betonten Tacte ist.

Nun könnte der Componist das wahre Verhältniß der rhythmischen Glieder auch bei alleiniger Anwendung des einfachen Tactes recht wohl durch besondere Zeichen, wie etwa die in der Dichtung üblichen Betonungszeichen — und ◡ andeuten, er könnte durch zeitweilige Anwendung solcher Zeichen jeden Wechsel gerad- und ungeradtactiger Rhythmen sofort und sehr zum Vortheil des Spielers dem Auge desselben darstellen, wie es die folgenden Beispiele zeigen:
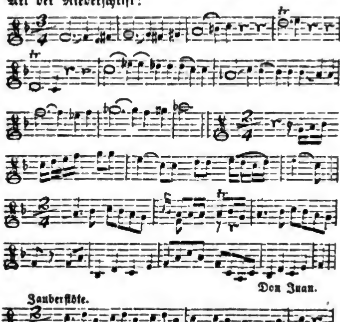
Scherzo aus dem Quartett in F-Dur, Op. 18, Nr. 1 v. Beethoven.





und dann erscheint ein gänzliches Aufgeben der zusammengesetzten Tactarten 4/4 und 6/8 gerechtfertigt, und die Anwendung noch anderer, als der einfachen Tactarten 2/4 und 3/4 völlig überflüssig, weil der alleinige Zweck der ersteren hier durch ein anderes Mittel erreicht wird; der Componist kann jedoch auch auf eine frühere — damals freilich nur einseitig übliche — Schreibweise in voller Consequenz zurückkehren, und unter alleiniger Vorzeichnung entweder des 2/4 oder des 3/4 Tactes von einer Zusammenziehung zweier oder dreier einfachen Tacte zur Darstellung des 2- oder 3tactigen Rhythmus in einem einzigen Tacte Gebrauch machen, wodurch — da alle mehrtactigen Rhythmen sich auf Zweier und Dreier eben so zurückführen lassen, wie alle mehrzahligen Tactarten auf die einfache gerade und ungerade — ein Mittel an die Hand gegeben ist, die Art der Rhythmen, so wie die Art ihres Wechsels, überhaupt den ganzen rhythmischen Bau eines Tonstückes in seinen Hauptzügen dem Auge des Spielers auf den ersten Blick und in vollster Klarheit darzustellen. Dabei könnten einzelne einfache Tacte in besonderen Fällen immer noch angewendet werden.

Die folgenden Beispiele zeigen nun eine solche Art der Niederschrift:





Dies nun ist jene als radikalste bezeichnete Vereinfachung nicht nur des Tactartensystems, sondern überhaupt der Niederschrift in Bezug auf Metrik und Rhythmik. In ihr giebt es nur einen geraden Tact (mit 2), nur einen ungeraden (mit 3), und nur einen Zähler (das Viertel); sie benutzt jedoch innerhalb eines Tactes nicht nur die einfachen metrischen Verhältnisse von 2 und 3, sondern auch diejenigen zusammengesetzten, welche sich in nächster Reihe — aber blos in nächster — aus diesem ergeben, nämlich: $2 \times 2 = 4$, $2 \times 3 = 6$, $3 \times 2 = 6$, $3 \times 3 = 9$; daher sie außer den genannten Doppelzahlen 4, 6 (in 2facher Eintheilung) und 9 keine anderen aufnimmt. Jene rhythmischen Zusammensetzungen zu einzelnen großen Tacten stimmen mit unseren Tactarten 4/4, 6/8, 3/2 und 2/4 vollkommen überein und sind dem Ausführenden bereits vertraut; dem Lernenden aber würden sie sich leichter als die jetzigen Tactverhältnisse deshalb einprägen, weil sie einfacher, geringer an Anzahl, übersichtlicher und einem Hauptprincip in voller Consequenz entsprungen sind; denn eine Verwechselung, wie sie z. B. in Bezug auf die Eintheilung der 6 Viertel des 6/4 und 3/2 Tactes, der 6 Achtel des 6/8 und 3/4 Tactes jetzt wohl vorkommen kann, ist dann unmöglich, weil jener 6/4 Tact folgendermaßen: 3/4 | , jener 3/2 Tact aber in nachstehender Art: 2/4 | sich darstellt. Der gerade Tact wird demnach nach Umständen 2, 4 und 6, der ungerade 3, 6 und 9 Tacttheile enthalten, und außer den schon angeführten Vortheilen ist auch die Ersparniß unnöthiger Tactstriche in Anschlag zu bringen, deren Wegfall das richtige Verständniß befördern, keineswegs etwa es stören wird; denn so gewiß nicht alle Tacte eines Tonstückes in einfacher Tactart von gleichem Gewichte sind, so gewiß sollte auch in der äußeren Darstellung jener Unterschied im Gewichte der einzelnen Tacte sichtbar sein: und dies ist hier der Fall.

Ob nun die gemachten Vorschläge, welche doch mindestens aus rationellen Principien hervorgegangen sind, an deren Stelle in der Tonwissenschaft bisher immer nur das Herkommen gegolten hat, der Beachtung werth gefunden werden, ob es überhaupt dem

Einzelnen im jetzigen Zustande möglich sein dürfte, auf die große Anzahl der Einzelnen, in welche bis dato die Tonkünstlerwelt noch zerfällt, mit einer Predigt der reinsten Vernunft allein fruchtbringend einzuwirken: das muß erst die Zukunft zeigen. Im Hinblick auf den gänzlichen Mangel eines obersten Centralpunktes für die künstlerischen Interessen in unserem großen Vaterlande verspreche ich mir für den Augenblick gar keinen unmittelbaren Erfolg von meiner aufrichtigen Bemühung, einen, wenn auch untergeordneten, Theil der musikalischen Technik auf die einfachsten und vernünftigsten Grundlagen zurückzuführen, und begnüge mich gern damit, wenn in den Kunstgenossen das eigene Nachdenken über eine Menge praktischer Fragen in Bezug auf den vorliegenden Gegenstand anzuregen mir gelungen ist. Besitzen wir erst ein oberstes Kunstinstitut, geht die Gesetzgebung im Felde der musikalischen Wissenschaft dann von diesem höchsten Vereinigungspunkte aller künstlerischen Interessen aus, so wird es sehr leicht sein, ein in allen Theilen nach vernünftigen Grundsätzen bearbeitetes Lehrbuch der Theorie als Richtschnur für die gesammte Künstlererziehung allgemein zur Annahme und Geltung zu bringen. Dann vielleicht wird von dem in dieser Abhandlung aufgespeicherten Materiale so Manches zum allgemeinen Nutzen verwendet werden können.

Dresden. Theodor Uhlig.

Für Violine mit Orchesterbegleitung.

Ferd. David, Op. 23. Viertes Concert für die Violine, mit Begl. des Orchesters oder des Pfte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Preis mit Orchester 4 Thlr. 20 Ngr., mit Pfte. 2 Thlr. 10 Ngr.

Vorliegendes Concert beansprucht nicht blos eine hohe Stelle unter den Virtuosität und brillante Ausführung erheischenden ähnlichen Concertstücken, sondern läßt auch, was es vor vielen anderen voraus hat, den Künstler sattsam erkennen, der einen tieferen, ideellen Inhalt in die entsprechende Form in gewohnter, geistreicher Weise niederzulegen weiß. Es weht darin eine feine, mit Blumenduft getränkte Salonluft; ich meine damit den Salon im edlen Sinne des Wortes, woselbst Alles in geschmackvoller, anziehender Form geboten wird, woselbst neben dem Bedeutenden, Inhaltsvollen auch das scheinbar Geringere, die leicht hingeworfenen Anspielungen und Beziehungen durch die Stellung und das Gewand unser Interesse erregen. Der erste Satz dieses Concertes (E-Dur) hebt sehr schwungvoll an und stellt uns ein Motiv vor, das Bedeutung genug hat, um im Verlaufe des Ganzen nach seinen verschiedenen Richtungen hin, die es in stufenweiser Abwechselung entfaltet, unsere Aufmerksamkeit rege zu halten. Ihm ist beigegeben eine anmuthige Cantilene, die anfangs sehr still auftritt, aber weiterhin von dem ersteren Motive zu höherer Kraft fortgerissen wird, bis wieder durch virtuoses, ausschmückendes Beiwerk hindurch das erstere nach dem Schlusse hin zu bedeutungsvollerer Geltung sich entwickelt. Das Adagio cantabile läßt uns einen sanften Gesang vernehmen, der mehr einen elegischen Charakter hat — gleichsam ein sinnender Rückblick in die Vergangenheit, der (im appassionato) einem durchlebten Schmerze begegnet und das Herz bangvoll wieder klopfen läßt, bis (in der Stelle A-Dur) die stillere Wehmuth Platz gewinnt und nach mehrmaligem Aufflackern des alten, brennenden Feuers langsam und still fragend (As-Dur u. s. w. Tact 15 vom Schluß ab) verhaucht. Sehr charakteristisch dabei ist der Rückfall aus As nach C. Das Finale, Allegretto grazioso, spendet uns in seiner anmuthig scherzenden Weise viel des Schönen. Das heitere, bunte Leben lacht uns daraus überall entgegen; bald schüttet es einen Kelch duftender Blumen aus, bald neckt es wieder schelmisch in jovialer Laune und überläßt sich sorglos dem süßen Sichgehenlassen in den mannichfaltigen Formen liebenswürdiger Heiterkeit. Die Ausführung dieses Satzes erfordert viel Feinheit und Delicatesse.

Em. Klitzsch.

Deutsche Original-Opern neuerer Zeit.

Mitgetheilt von Carl Gollmick.

Fortsetzung von Nr. 48 u. 50 im Juni 1845, von Nr. 14 im August 1846, von Nr. 50 im Juni 1847, und Nr. 36 im Mai 1848.

Zum Großadmiral, von A. Lortzing.

Lohengrin, von Richard Wagner. (Nach der Graalsage.)

Die Franzosen vor Nizza, von Kittl. Gegeben in Prag.

Don Rodrigo Diaz de Vivar, der Cid, große heroische Oper. Buch von Schmidt, Musik von Emil Mayer. Gegeb. in Linz.

Martha, von Flotow. Gegeb. in Wien u. s. w.

Die Hochländerin, von Conradin Kreutzer. Gegeb. in Breslau.

Das Soldatenleben. Nach den bekannten Hackländerschen Skizzen. Musik von Schloß (Chorist) und Steinhardt (Violinist). Gegeb. in Stuttgart.

Die vier Haimonskinder, oder die vier Reiter auf ei-

nem Schimmel, Travestie von Balfe's Haimonskinder, von Haffner. Gegeb. im Jos.-Theater zu Wien.

Der gefährliche Sprung, Operette von Proch. Gegeb. in Wien.

Die Bergknappen, nach Theodor Körner, von Armin Früh. (Im Concertsaal zu Berlin aufgeführt.)

Provinzialunruhen, Vaudeville in 3 Acten. Arrangirt und componirt von F. Mayer, Musikdir. am Königstädt. Theater in Berlin.

Die zehn glücklichen Tage, vom Kapellmstr. Schindelmeißer. Gegeb. in Grätz.

Die Marquise von Brinvilliers, vom Kapellmstr. Schindelmeißer. Gegeb. in Pesth.

Malwina, vom Kapellmstr. Schindelmeißer. Gegeb. in Pesth.

Die Vergeltung, von dem Herzog von Coburg. Gegeb. in Coburg.

Lelia, von Herrmann. Gegeb. in La Rochelle.

Der Rothmantel, von Richard Würst. Gegeb. in Berlin.

Unser Johann, Volksoper vom Musikdir. Pabst. Gegeb. in Königsberg.

Christoph Columbus, von Barbieri. Gegeb. in Berlin.

Lodoiska, vom Musikdir. F. A. Succo. Gegeb. in Landsberg.

Die Heirath am Comersee. Buch von Anderson, Musik von Franz Gläser. Gegeb. in Kopenhagen.

Die lustigen Weiber von Windsor. Buch von Mosenthal, Musik von Nicolai. Gegeb. in Berlin.

Rosamunde, von Lux. Gegeb. in Dessau.

Der neue Oberst, von Hille. Gegeb. in Hannover.

Marielle, oder Sergeant und Commandant, komische Oper. Buch von Sternau, Musik von J. Offenbach. Gegeb. in Cöln.

Die beiden Testamente, komische Oper von Schrameck. Gegeb. in Riga.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frl. **Haller** aus Weimar ist in München engagirt.

Hr. **Wiedemann** aus Leipzig gastirte mit großem Beifall in Dresden, als Stradella zum ersten Male; am Schlusse wurde sogar „Hierbleiben“ gerufen.

Vermischtes.

In **London** wurde am 24sten Juli „der Prophet“ von Meyerbeer mit ungeheurer Pracht zum ersten Male aufgeführt. Mad. Viardot-Garcia sang die Partie der Fides, und war aus Paris dazu berufen worden. Meyerbeer feierte diesen Abend einen Triumph, wie er wohl selten wieder vorkommen wird.

Das vierte Auftreten der Mad. **Sontag** (Gräfin Rossi) in London war im Barbier von Sevilla, wo sie noch mehr bezauberte als vorher, wie überhaupt der Enthusiasmus für sie nach jeder Vorstellung steigt.

In **Darmstadt** wird das Theater mit Halevy's Oper: „das Thal von Andorra“ eröffnet werden.

Hr. **Roqueplan**, Mit-Director der Oper zu Paris, wird nach London reisen, um Mad. Sontag zum Auftreten in Paris, und zwar zu Anfang des Winters, zu bitten.

C. G. Carus in seiner von uns schon öfter erwähnten Schrift „Mnemosyne“ sagt über Mozart treffend (S. 80): „Es lebt in Mozart's Seele und seiner Kunstweise wie in allem Höheren und Göttlichen ein unnennbar schönes, das Geringe erhebendes, das Trübe verklärendes, das Schmerzliche beschwichtigendes Princip, — denn wenn Göthe einmal sagt: „Und das Alter wie die Jugend und der Fehler wie die Tugend nimmt sich gut in Liedern aus!“ so findet gerade das in Mozart seine volle Bethätigung. Wie daher im Figaro die leichtfertigste Gesinnung und im Don Juan die verworrenste Leidenschaft sich verklärt hinaufgehoben zeigen in ewig heitere ätherische Regionen, so in Titus das Finstere des Verraths und die Verzweiflung eines in Reue zerrissenen Gewissens. Dasselbe, woraus neuere Componisten eine heftig aufgeregte, mit allen Reizmitteln bis zum Tam-tam ausgestattete Musik gemacht hätten, das führt Mozart hinüber auf das Gebiet des tiefen Seelenlebens, und mit edler Ruhe und immer in großen Gestalten läßt er die Zustände des Gemüths an uns vorüber gehen. Es liegt wahrhaftig etwas recht Sonnenhaftes in dieser Wirkung! Denn ist es nicht auch die Wirkung eines schönen farbigen Sonnenlichtes, Alles zu verklären, was es beleuchtet? Wer war nicht manchmal schon entzückt von der Wirkung eines farbigen Abendsonnenstrahls, wenn er auf einen schlichten Rasenhügel oder ein altes Mauerstück fiel?“

Berichtigung. Nr. 11, S. 59, S. 1, Z. 15 im Krit. Anz. lies: in den ersten Nummern, statt: in der ersten Nummer.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Einunddreißigster Band. **№ 15.** Den 19. August 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Romantik in der Musik.

Von Julius Schäffer.

I.

Unter diesem Titel erschien in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (Bd. XXIX. Nr. 1 u. 2) ein Aufsatz aus Magdeburg, der bei dem lesenden Publikum schon darum Aufsehen erregen mußte, weil er einen Gegenstand berührte, der — soviel wir wissen — in den Spalten der Musikzeitungen noch nicht zur Sprache gekommen war. Die Organe der musikalischen Kritik fristeten theils ihr Dasein in holder Unbefangenheit und kritiklosem Besprechen der Erscheinungen im Felde der Musikliteratur, theils ergriffen sie ausschließlich das Panier für das neue Princip, welches sich unter dem Namen der romantischen Musik gewaltig an's Licht hervorarbeitete. Das Erstere hat Schreiber dieser Zeilen am anderen Orte zu bekämpfen versucht, das Letztere freudig zu einer Zeit begrüßt, wo es darauf ankam, das Philisterthum, jenen verknöcherten Auswuchs der Classicität, mit Stumpf und Stiel auszurotten. Die romantischen Helden haben tapfer drein geschlagen; — rings umher sah man unter ihren kräftigen Streichen die alten knorrigen Stämme fallen, viele fremdartige Blumen mit strahlenden Farben und narkotischem Dufte auf dem gesäuberten Felde hervorsprossen und in der rastlos fortschreitenden, jetzt zumal so fruchtbaren Zeit zur schnellen Reife gedeihen. Schon sind sie welk geworden, und ihre Nachsenker haben Nichts von dem Glanze und der Frische der ersten Sprößlinge bewahrt. Schon durchzieht mit Macht die Welt eine neue Mahnung: in dem Garten voll duftender Blumen die Apollo-Statue nicht zu vergessen! Mit Sehnsucht harrte ich der Zeit, da diese mahnende Stimme auch in den Musikzeitungen laut werde, in dem festen Vertrauen, daß wenn sie einmal erschallt sei, auch der Künstler für jene Statue nicht fern bleiben werde. Schon hatte ich mir vorgenommen, im Falle der Noth selbst meine Stimme zu erheben; ja, wer weiß, ich hätte vielleicht das Verdienst des Ersten gehabt, wenn nicht eben jener oben genannte Aufsatz mir zuvorgekommen. Wenn ich nach einem so kräftigen Vorgänger dessenungeachtet jetzt mit demselben Gegenstande mich an die Musiker insbesondere zu wenden wage, so geschieht es nicht, um dasselbe noch einmal zu sagen — obwohl auch dies nicht ungerechtfertigt erscheinen möchte — sondern mein Zweck ist ein anderer. Man ist nämlich zwar allgemein der Ansicht, daß man bei der jetzt herrschenden Richtung der Musik nicht stehen bleiben dürfe, man fühlt, daß Etwas gethan werden müsse, allein über das Was ist man noch keineswegs im Klaren. Seit Jahren — und gerade jetzt vornehmlich laut — dröhnt uns das Geschrei gläubiger Gemeinden und ihrer Priester in die Ohren: anstatt der Statue des Heidengottes vielmehr den Tempel der christlichen Dreieinigkeit wieder aufzubauen. „Diesen abgetriebenen Heerden gläubiger Schaafe — sagte mir einst ein Freund — muß ein Stück Feuerschwamm unter den Schwanz gelegt werden, daß sie möglich hoch springen." Ich versprach damals, dieses weniger ge-

fährliche als unerfreuliche Geschäft zu unternehmen, und erlaube mir jetzt, die Ausführung meines Versprechens als einen die Nachsicht sehr in Anspruch nehmenden Versuch dem Publikum vorzulegen. Ehe ich jedoch zum Geschäfte selber schreite, scheint es zweckmäßig, etwas weiter auszuholen und den Gesichtspunkt festzustellen, nicht nur, weil dieser höchst wichtige Gegenstand eine reine Principienfrage ausmacht, sondern auch, weil ich mich gerade hinsichtlich des Standpunktes mit dem Verfasser oben genannten Aufsatzes in einigem Widerspruch befinde, und sich hier die beste Gelegenheit, diese theoretischen Differenzen zu besprechen und wo möglich auszugleichen, darbietet. —

1. Die Stimmung als Gegenstand der Musik.

Jener Aufsatz nennt als Gegenstand der Musik die Stimmung, und bezeichnet sie näher „als jenen innerlichen Proceß der Persönlichkeit, der noch nicht Begriff, noch nicht Entschluß, sondern das Gemüth in seiner Unmittelbarkeit ist; als die reine Gährung des Gemüths für sich, noch nicht zum concreten Inhalte oder Resultate gediehen; als das unmittelbare Regen des Geistes vor der bestimmten Anschauung, vor der That; als ein ewiges Ringen nach dem Ausdrucke des Gedankens, ohne es je mit eigenen Mitteln bis zu diesem Ziele zu bringen." — Versuchen wir es einmal, uns in den Begriff dieser Stimmung zu vertiefen, und sehen wir zu, was wir an ihr haben.

Die Stimmung — so viel ist klar — soll hier nur ganz für sich, in ihrer reinen Unmittelbarkeit genommen werden; nach einem weiteren Inhalte soll man vergebens suchen, der irrende Gedanke nirgends einen Anhaltepunkt finden; aller concrete Inhalt ist — nicht als ein überwundener, aufgehobener vorhanden, sondern — der Stimmung einfach entnommen. Wenn daher weiterhin gesagt wird, daß derselbe außerhalb ihrer falle, mit ihr Grenze an Grenze liege, so muß man hier nicht an die quantitative Grenze denken, vermöge welcher die beiden Bestimmungen in einander übergehen, sondern es ist vielmehr so zu verstehen, daß die Grenze sowohl, als das Bestehen des concreten Inhalts für das Walten der unmittelbaren Stimmung durchaus gleichgültig ist, dieselbe gar nicht berührt. Im Allgemeinen also ist zwar die Stimmung Proceß, d. h. Entwickelung zu einem concreten Inhalte hin; allein das Wesen der musikalischen Stimmung soll eben das sein, diesen Proceß nicht einzugehen, sondern sich in ihrer ersten Unmittelbarkeit rein zu erhalten. So ist sie proceß- und resultatlos, einfache Beziehung auf sich selbst, Gleichheit mit sich, kaum einfache Negation, da es ja vielmehr die Annahme eines Dritten ist, welche den bestimmten Inhalt hinweggenommen und als nicht vorhandenen gesetzt hat. Alles, was uns bleibt, ist die Tautologie: die musikalische Stimmung ist die Stimmung; und Alles, was man hinzufügen kann, ist mit anderen Worten nur dasselbe: die Stimmung ist das Leere, Inhaltslose. Kurz, man weiß nicht, wie dieser Stimmung beizukommen. Unser Vertiefen in dieselbe ergiebt sich nur als ein unendliches Verflachen, und die Unternehmung einer Definition hat nur das Resultat, daß wegen Mangel an bestimmtem Inhalte eben Nichts zu definiren ist. Man mag es anfangen wie man will, ihr eine nähere Bestimmung zu geben, jedesmal ist man genöthigt, durch ein „aber" die Bestimmung eben so wieder hinwegzunehmen. So kann man sagen: die Stimmung ist eine Bewegung, aber nicht zu einem Anderem (denn dieses ist nicht vorhanden, oder doch schlechthin gleichgültig), sondern eine stets bei sich selbst bleibende, immer nur sich selbst, somit Nichts, producirende resultatlose Bewegung. Auch in jenem Aufsatze bemüht sich der Verfasser, die Stimmung verschieden zu definiren, sieht sich jedoch in dieselben Tautologien verwickelt. Er nennt sie das unmittelbare Regen des Geistes aber vor der bestimmten Anschauung, vor der That, negirt also wieder den Uebergang zu dem bestimmten Inhalte und somit die Bewegung, die mit dem Worte „Regen" angenommen war. Ferner nennt er die Stimmung das ewige Ringen nach dem Ausdrucke des Gedankens, aber ein Ringen, das es nie zu diesem Ziele bringt. Das Ringen, welches nur nach dem Ringen ringt, die Sehnsucht, die nur die Sehnsucht sucht, sind — Ruhe (ein Satz, der in der Kritik der Romantik eine große Rolle spielt); kurz und gut, alle näheren Bestimmungen, die man der Stimmung geben will, heben sich von selbst wieder auf; das Gespenst, welches man zu fassen glaubt, zerrinnt in leere Lüfte. Das Höchste, was man von der Stimmung sagen kann, heißt: Sie ist Eins; aber dieses Eins ist das Inhaltlose, Leere selber. —

Von dieser Stimmung wird nun behauptet, sie sei Gegenstand der Musik; oder, was dasselbe ist, sie werde durch die Musik zum Ausdruck gebracht. Es versteht sich von selbst, daß die Musik, wenn sie entsprechender Ausdruck der Stimmung sein soll, dasselbe Leere, Inhaltlose sein muß, als diese. Da nun aber die Musik weiter definirt wird — als „eine der großen Formen des Bewußtseins, in welche der Geist sein Wesen und seine Weltanschauung so lange niederlegt, bis er im reinen Denken sich in seiner Wahrheit erfaßt", so ist vor allen Dingen klar, daß hiermit der Musik ein concreter Inhalt gegeben ist, gegen dessen Aufnahme die inhaltlose und wesentlich

Nichts aufnehmende Stimmung sich nothwendig sträuben muß. Freilich drückt sich der Verf. an einer anderen Stelle klarer so aus, daß die Stimmung „selbst Geist sei, wiewohl noch nicht selbstbewußter, erkennender“; dann aber haben wir den Geist, der eben zu seinem Wesen und zur Weltanschauung noch nicht gelangt ist, vielmehr auf der ersten Stufe der reinen Unmittelbarkeit sich befindet; der an sich wohl die Bestimmung hat, zum reinen Gedanken sich zu entwickeln, in der Musik aber nur als jenes Unmittelbare, Inhaltlose zum Ausdruck gebracht werden soll. Indem so für die Sphäre der Musik diese unmittelbare Stufe des Geistes fixirt, ihr Eingang in ihren Proceß abgeschnitten wird, ist es uns — wir müssen es gestehen — schwer einzusehen, wie die Stimmung nicht Vegetiren sein soll. Welcher Unterschied ist denn zwischen dem Geiste, der noch nicht selbstbewußt, noch nicht erkennend ist, und dem Vegetiren? Und hat uns nicht der Verf. selber belehrt, daß in der Romantik, welche diese abstracte Stimmung zum Princip hat, „das pflanzliche Vegetiren“ als charakteristische Consequenz jenes falschen Principes erscheint? Was fangen wir nun mit der Kunst an, die wir als Erscheinung der Idee, näher des Ideals, in sinnlichen Substanzen begreifen gelernt, und wie sollen wir uns das Schaffen erklären, das uns stets als ein Act des selbstbewußten Geistes erschienen ist? das sind Schwierigkeiten, über die man mit Aufstellung jener abstracten Stimmung nicht hinauskommt. —

In der That ist der Ausdruck der Stimmung, welche sich nicht durch den Gedanken vermittelt, welche die Bewegung dahin sein soll, aber vielmehr stetes Aufheben dieser Bewegung ist, nicht die Musik als Kunst; für den entsprechenden Ausdruck jener genügt im Gegentheil die Interjection auf der einen Seite, der einfache Ton auf der anderen — beide fallen mit dem Begriffe der Stimmung, wie er sich hier erwiesen, zusammen, decken ihn vollkommen. Die Interjection ist eben jenes unmittelbare Regen des Gemüthes, welches die Vermittelung mit der bestimmten Anschauung, mit dem Gedanken noch nicht an sich hat — ein Oh! und Ach! das noch nicht weiß, wie und warum. Der Ton ferner als solcher ist nur das einfache Erzittern und Erklingen der Materie, eine Bewegung derselben, die sich jeden Augenblick wieder aufhebt (man denke nur an eine schwingende Saite); ein ewiges Ringen aus sich heraus, das eben so ewiges Ringen in sich zurück ist. Von einer Unterscheidung des Tones in viele Töne, von den Verhältnissen unter denselben, von Tact, Rhythmus, Harmonie und Melodie kann natürlich keine Rede sein — wir haben es hier mit dem noch ganz unbestimmten Tönen zu thun. Das Höchste, was man ihm vindiciren kann, ist die Intensivität, das forte und piano; nicht einmal von einem freudigen und schmerzlichen Tönen darf man hier reden, da diese näheren Bestimmungen schon als Gedankenvermittelungen erscheinen, von denen die rein unmittelbare Stimmung nichts weiß. Also das Tönen als solches, nichts mehr und nichts weniger, wäre der entsprechende Ausdruck der abstracten Stimmung, ein Tönen, wie etwa das der Unken im Teiche oder des Kukuks im Walde. Im Bereiche dieses Tönens ist man noch himmelweit von der Kunst entfernt — man will am schönen, vollendeten Dome sich ergötzen, und wandelt doch erst auf dem noch unbehauenen Gesteine. An den Musiker die Forderung stellen, jene Stimmung zum Ausdruck zu bringen und — nota bene — sich zugleich unmittelbar zu verhalten, heißt nicht bedenken, was man fordert, heißt ihm jene ungeheuere und unnatürliche Energie der Abstraction zumuthen, vermöge welcher die indischen Brahminen es so weit bringen, sich mit Ertödtung ihres Selbstbewußtseins in den Begriff der selbstlosen Substanz zu vertiefen, sich in die Wälder begeben, nur Om sagen, und auf diesen Laut als einzigen Ausdruck ihres Wesens reducirt, sich endlich mit den Klötzen, vor welchen sie knien, identificiren, für welche sie denn auch wirklich von christlichen Missionairen gehalten worden sind. Wird nun gar jenes Moment betont, daß die Stimmung ewiges Ringen, ewiges unbestimmtes Klingen, ewige ungestillte Sehnsucht nach dem Ideale sein soll, wer möchte dann noch die Tantalus-Qualen, zu denen der Musiker verdammt wäre, ertragen, wer sich ihnen widmen wollen? —

Die Stimmung für sich — so viel leuchtet ein — kann nicht der Gegenstand der Musik als Kunst sein. Der Fehler, welcher begangen worden, ist der: sie im Allgemeinen als Proceß der Persönlichkeit zu erklären, gleich darauf aber diesen Proceß auf seiner unmittelbarsten Stufe zu fixiren und dadurch zu negiren. So ist die Stimmung eine logische Abstraction, die ihr reales Dasein vielmehr nicht in der Sphäre der Persönlichkeit, sondern in der des bewußtlosen Vegetirens hat. —

Nur der Mensch besitzt die Kunst. Daß wir es hier nicht mit Unken und Nachtigallen, sondern mit dem ausgebildeten selbstbewußten Menschen, d. h. derjenigen Realität des Geistes zu thun haben, in welche derselbe an und für sich schon aus der Sphäre der unbewußten, blos vegetirenden Stimmung heraus ist und zum Gedanken als zu seiner wahren Existenz sich erhoben hat, das nicht zu übersehen war hier äußerst wichtig, wo es ja darauf ankam, den Gegenstand einer Kunstspecies, also einer Praxis des selbstbewußten Geistes anzugeben. Allerdings zeigt

sich auch im Menschen — dem ja das Geschenk der absoluten Freiheit nicht in der Wiege bescheert wird, der vielmehr in einem viel hülfloserem Zustande als jedes Thier das Licht der Welt erblickt — das Walten der abstracten Stimmung; es treibt sein Wesen besonders im Kinde, wo die Gemüthswelt ihre Zauber entfaltet, ihre Goldpaläste aufbaut und dem noch schlummernden Gedanken „duftende Mährchen in's Ohr singt"; mächtig herrscht es noch im Jünglinge, dessen gewaltig tobende Leidenschaften die schon vernehmlich redende Stimme des Gedankens nur zu oft übertönen; besänftigt und gebändigt wird es erst nach vielen, schweren Kämpfen; erst nachdem die Feenpaläste in Dunst zerronnen, mancher Traum als Schaum, manche Begeisterung als Wahn, manche glühende Liebe als Tollheit, mancher angebetete Gott als Götze sich erwiesen hat — kurz erst über den Trümmern der abstracten Gefühlswelt baut sich der Mann den Tempel der Freiheit auf. Selbstständige Realität darf im Menschen die Stimmung als solche nicht mehr haben; ihr einseitiges Walten ist Unfreiheit und hat jedesmal die nothwendige Bestimmung, negirt, will sagen, vom Begriffe gebändigt zu werden. Wem es mit dem Geschäfte seiner Befreiung rechter Ernst ist, der duldet auch keine unbestimmten Gefühle, keine blinden Leidenschaften, welchen Namen sie auch tragen mögen, in sich; wird er ihre unmittelbaren Regungen gewahr, so fordert er sie sogleich vor das Tribunal des Gedankens, sich auszuweisen, wer sie sind und mit welchem Rechte sie ihr Wesen treiben; und ehe jenes Tribunal nicht seinen Richterspruch gefällt und durch Ausführung desselben den Frieden im Reiche wieder hergestellt hat, kann er sich auch eines gewissen Gefühls von Unsicherheit und Unbehaglichkeit nicht entheben. Was wird nun aus der Stimmung? Welche Stellung werden wir ihr im Reiche und unter der Herrschaft des Gedankens anzuweisen haben? Thörigte Menschen meinen wohl, dadurch, daß sie aus der Gefühlssphäre sich zum reinen Gedanken erheben, mit einem Schlage alles und jedes Gefühls baar zu werden; sentimentalen Seelen erscheinen wohl andere Leute, welche von der Philosophie ihre Principien des Lebens und Handels gelernt haben, und deshalb nicht bei jeder geringfügigen Gelegenheit zum Schwärmen, Entzücken oder Verzweifeln geneigt sind, kalt, gefühllos, hartherzig, herzlos, apathisch u. s. f. So schlimm jedoch steht's mit dem Gefühle nicht. Auch wir sind weit entfernt, dasselbe in den Gedanken als solchen, in den reinen Begriff sich verlieren zu lassen und damit sein Todesurtheil zu unterzeichnen; wir würden uns alsdann eine eben so große Abstraction zu schulden kommen lassen, als wir den Anhängern der abstracten Stimmung vorgeworfen haben; man würde uns dann mit Recht entgegnen können, daß auch wir auf diese Weise nimmermehr zur Musik gelangten, um die es uns schließlich doch zu thun ist. Und — bei Lichte besehen — was ist denn der abstracte Gedanke? Fragt Deutschland, und es wird euch antworten: ein Reichsverweser ohne Reich, der seine Gesetze gleich Blitzen in die Luft schleudert, um nachher das traurige Loos des Nicht-gehört- und Nicht-befolgtwerdens zu erleben. Der letzte Grund und die Triebfeder alles Handelns ist am Ende doch das Gefühl mit seinen Stimmungen, Trieben und Leidenschaften, nur daß man erst dann das Handeln ein freies nennen kann, wenn das Gefühl sich liebend dem Gedanken unterordnet, sich zum unverfälschten Ausdruck seiner Gesetze macht, oder — von der andern Seite betrachtet — wenn der Gedanke, von seiner einsamen Höhe herabsteigend, sich als l e i t e n d e s P r i n c i p in das Gefühl setzt — kurz, wenn nicht jede Seite in ihrer Abstraction, sondern das von ihnen zugleich erfüllte Ganze herrscht. Das Gefühl muß Gedankenfülle, der Gedanke Fleisch und Blut haben! Anstatt daher in dieser gegenseitigen Vermittelung verloren zu gehen, geht das Gefühl — um mich eines bei Hegel beliebten Ausdruckes zu bedienen — vielmehr zu Grunde; es wird ewig vom Gedanken verschlungen, aber nur, um gleich Minerven mit seinen Waffen versehen aus ihm von Neuem geboren zu werden. Und dieses so producirte Gefühl, das nicht nur so tapfer, sondern auch so schön als Minerva, dessen leisester Hauch Praxis der Freiheit ist, das Nichts gemein hat mit jener unbestimmten Sehnsucht, jenem unbewußten Umhertappen in Sentimentalitäten, jenem Hangen und Bangen in schwebender Pein — das ist erst der rechte und ächte Vollgenuß des Lebens. Im g e f ü h l t e n G e d a n k e n, in dem b e w u ß t e n G e f ü h l scheint erst die Idee des Absoluten, der Freiheit mit Nothwendigkeit, klar und helle; in ihm erst haben wir einen für künstlerische Darstellung würdigen Gegenstand. —

(Fortsetzung folgt.)

Aus London.

(Schluß.)

Wenn wir auch nicht wie die Pariser dem Charles Hallé unbedingt das Privilegium einräumen, der einzige würdige Ausführende der Beethoven'schen Pianofortemusik zu sein, so müssen wir doch, nachdem wir denselben in Paris sowohl als in London hörten, anerkennen, daß er sie auf künstlerische Weise auffaßt, sie rein und sicher wiedergiebt. Es ist schon ein

Verdienst Hallé's, daß er nur gute Musik spielt. Reißt uns sein Vortrag auch nicht mit fort, wie es bei Mendelssohn's unvergleichlichem Spiele der Fall war, so bietet er doch verschiedene Grade von Vortrefflichkeit; bei der Jugend und dem unausgesetzten Streben des Künstlers läßt sich übrigens noch sehr viel Gutes erwarten. Daß derselbe in der Philharmonie nicht zum Auftreten kam, gereicht ihr, der letzteren, zur Schande. — Anstatt Joachim spielte die kleine Wilhelmine Neruda ein Concertino von Beriot und zwar mit vieler Sicherheit und mit Geschmack, doch paßte es nicht in ein Concert, welches sich auf der Höhe der Philharmonie behaupten will. — Ernst trat (im dritten) mit einem großen Allegro pathétique und Variations hongroises auf, — Compositionen eigener Hand, geschrieben, seine Eigenthümlichkeit und Fertigkeit zu zeigen. Als wir selbigen im Jahre 1844 hier hörten, war er sehr kränklich und wurde sogar im Concerte ohnmächtig. Damals entschuldigten wir die Unsicherheit seiner Intonation mit diesem Umstande und wünschten beiden Besserung. Von seinem Gesundheitszustand hörten wir diesmal nichts Oeffentliches, jedenfalls aber ist das Nichtreingreifen eher ärger und schlimmer geworden. Auch giebt sich Ernst eine unbeschreibliche Mühe, Passagen hervorzubringen, welche unmöglich sind und, wenn auch vollkommen ausgeführt, doch sicherlich der Kunst keinen Vortheil bringen, indem die Kunststückwuth hoffentlich nun als beseitigt anzusehen. — Sainton spielte Spohr's D-Moll Concert, so daß es eine wahre Freude war. Scharfe Klarheit der Intonation, seelenvolles Aufschwingen, Zartheit und Geschmack, Alles ist da, um einen genußreichen Gesammteindruck hervorzubringen. Dabei besitzt der wackere Künstler eine persönliche Bescheidenheit, welche die Verdienste desselben um so höher stellen. Er möge als Muster dienen. — Blagrove spielte ein Concertino von Mayseder. Ob die Wahl der Composition für einen Schüler Spohr's zu rechtfertigen ist, bezweifeln wir. Das Spiel war rein und sicher, doch ohne Seele, und ließ kalt.

Mit vieler Kraft und Fertigkeit trug Mr. Chatterton (ein hier Ansässiger) ein Harfenconcert von Parish-Alvars in Es-Dur vor. Molique spielte sein A-Moll Concert; Composition wie Vortrag waren meisterhaft, voll Jugendkraft und Begeisterung. Miß Kate Loder gab Serenade und Allegro giojoso von Mendelssohn mit der an ihr gewohnten Sicherheit und eingedrungen in den Geist der Composition. Im letzten Concerte mußten wir ein endloses, langweiliges Stück für Violoncell anhören, gespielt vom Orchestermitgliede Hancock, der es eben wie ein Orchesterspieler spielte, der zum Solospiel nicht berufen ist. — Ein Trio von Mozart für Pianoforte, Clarinette und Bratsche, ausgeführt von Lindsay-Sloper, Williams und Hill, gewann durch die Vollkommenheit der Ausführung einen eigenen Liebreiz. Sloper ist von uns schon früher rühmlichst erwähnt worden. Hill ist einer der besten Bratschisten, die wir je hörten; voller, kräftiger Ton, zarte Behandlung des Instrumentes und künstlerische Bildung zeichnen ihn aus.

Was nun die schwächste Seite der Concerte betrifft, die Gesangstücke und Sänger, so war außer Mario und Frl. v. Treffz (aus Wien) nichts besonders zu loben. Selbst Reeves, welcher einst viel versprach, hinterließ keinen angenehmen Eindruck; er sang italienische Musik, forcirte seine Stimme, d. h. er schrie, und zeigte im Vortrage eine Willkühr, welche einen augenscheinlichen Beweis seiner zu großen Selbstschätzung giebt. Recht anspruchslos sang Frl. Babnigg eine Arie von Haydn und „Glöcklein" aus Euryanthe, welch' letzteres besonders gefiel. — Ein Monf. Wartel von Paris, durch mehrere großnamige Leute auf's allerwärmste herempfohlen, sang Ave Maria von Schubert und ein geistliches Lied „Penitence"; die Penitenz war unwillkührlich auf Seite der Zuhörer, denn er sang wie ein Chorist, der einen Chor mit voller Stimme einstudirt, und wurde geradezu ausgelacht. Wir möchten Wehe rufen über solche anmaßende Localberühmtheiten. Was für Leutchen alle hat uns doch der bewegte Zustand von Paris, welcher alle Musiker forttrieb, nach England befördert! Violinspieler, die höchstens durch eine bekannt gewordene Lithographie als solche beglaubigt sind, welche aber kein Ohr je hörte; Virtuosen, die wegen ihrer Talente zu „bonmots" oder ihrer Intimität mit den einflußreichsten Journalisten „rühmlichst bekannt" geworden. Von Osborne z. B. erwarteten wir Etwas. Dieser genießt in Paris, wo er als Engländer bei allen englischen Familien Unterricht giebt, wegen der „Classicität" seiner Clavierwerke einen gewissen Ruf. Wir hörten von ihm ein Sextett für Pianoforte mit Blasinstrumenten, das, was die musikalischen Gedanken anlangt, schon als das Werk eines Schülers zu tadeln wäre, und überdies Unbeholfenheit in der Ausführung zur Schau trägt. Eben so wenig entspricht sein Spiel billigen Forderungen; es ist ohne Ton und Schwung, wie wir dies bei dem Vortrag einer Sonate von Beethoven wahrzunehmen Gelegenheit hatten. Daß dergleichen Leute, denen wir einen ruhigen Besitz ihrer durch besonders günstige Umstände oder wohl gar durch Intriguen errungenen Stellungen gewünscht hätten, der Kunst durch ihr Urtheil und ihr anmaßliches Auftreten nichts nutzen, liegt auf der

Hand. Die Nichtkenner klammern sich an Ruf und Namen, und so kommt es, daß mancher verdienstvolle Künstler darunter leidet. — Noch ist zu erwähnen, daß Pischek im letzten philharmonischen Concerte sang. Es thut uns leid, auch über ihn klagen zu müssen. Außerdem daß er seine Stimme verloren, hat er sich einer höchst unangenehmen Manier hingegeben, nämlich nur *pp* (etwas winselnd) oder *ff* zu singen, welch' letzteres stark an's Schreien grenzt. Dazu die Wuth gerechnet, überall Verzierungen anzubringen, so ist der Kenner wohl zu der Annahme berechtigt, daß der sonst so brave, musikalisch gebildete Pischek anfängt, den Beifall der Gallerie jedem anderen vorzuziehen.

Deutsche Oper. Verschiedenes.

Wie vorauszusehen war, hat die deutsche Operngesellschaft hier das traurigste Ende genommen. Daß der Director derselben, ein Hr. Röder, bevor er seine Gesellschaft in's Elend brachte, nicht den wohlgemeinten Rath der sachkundigen Ansässigen beherzigte, die sämmtlich das bedauerliche Ende eines so gewagten Unternehmens voraussagten und davor warnten, ist ihm um so mehr zur Last zu legen, als gerade die Aermsten davon, die Choristen und Orchestermitglieder, am meisten dabei zu erleiden haben. Wir wissen aus zuverlässiger Quelle, daß arme Choristinnen im Drurylanetheater mehrere Nächte auf der Bühne auf Stühlen und Bänken hinbringen mußten, da man sie aus ihren Wohnungen verjagt und noch dazu ihnen wegen der mehrere Wochen in Rückstand verbliebenen Zahlung der Miethe ihr weniges Hab' und Gut abgenommen hatte. Wir wissen, daß sie Hunger litten und um einige Pence bettelten, um sich Brod dafür zu kaufen. Wäre denselben solches Mißgeschick während der jetzigen für's Theater so traurigen Zeiten im Vaterlande selbst begegnet, so hätten sie sich zum Trost doch wenigstens mit einander verständigen können. Es war herzzerreißend, ihr Elend hier mit anzusehen.

Die Ursache, daß das Unternehmen mißlang, war nicht allein das Bestehen dreier anderen Opern hier, sondern auch das schlechte Ensemble, welches bei den früheren Operngesellschaften noch immer gut war, wenn auch die Solisten nicht mit denen der italienischen Opern wetteifern konnten. Das Orchester war abscheulich und der Chor schlecht einstudirt. Die Flotow'sche „Martha" (ein jämmerliches Machwerk) und „das Nachtlager" machten den Haupttheil des Repertoire dieser Gesellschaft aus. Nur der Bassist Formes mit seiner vollkräftigen, echten Baßstimme und seinem regen Spiel war sehr brav, mehrere Tenoristen dagegen waren ohne Stimme, kurz Alles war Stückwerk und erinnerte nur zu sehr an wandernde Truppen. Dieses Unternehmen hat nicht allein für viele kommende Jahre alle Möglichkeit einer deutschen Oper in London vernichtet, sondern auch außerdem einen höchst üblen Eindruck zurückgelassen, und den festen Glauben des hiesigen Publikums an die Unfehlbarkeit der deutschen Chöre und den musikalischen esprit de corps des Ensemble einer deutschen Oper gänzlich zerstört. —

— Schulhoff gab ein sehr volles Concert und spielte mehrere graziöse Compositionen auf sehr pikante und gefällige Weise. — Macfarren ist von Amerika zurückgekommen und hat eine Oper mitgebracht, für welche aber jetzt keine Aussicht zur Aufführung ist, da keine englische Oper existirt; auch eine neue Symphonie und Ouvertüre brachte er, doch war die Philharmonie nicht zu bewegen, sie auch nur in den zur Auswahl von aufzuführenden Compositionen bestimmten Proben durchzugehen. — Strauß gab mit seinem Orchester mehrere Concerte im Laufe der Saison, und fand zwar eben so viel Anerkennung, als früher, aber bedeutend weniger Geld. Die Jullien'schen Concerte haben seitdem die Sache verdorben, das heißt: sie sind wohlfeiler, denn sie kosten nur 1 Schilling, die von Strauß dagegen 3 Schillinge, und das jetzige Zeitalter will Viel für wenig Geld. — Jullien hält gegenwärtig Concerts monstres oder musical Congress mit 400 Musikern in Exeterhall und im Surrey Thiergarten. — Unter der Unmasse fremder Künstler, die theils kamen, um Guineen oder Erfahrungen zu sammeln, oder auch beides zugleich, befand sich u. A. auch der Kölner Ref. dieser Blätter F. Rahles, von welchem wir einige musikalisch sehr werthvolle Arrangements hörten.

Ferdinand Präger.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

H. Rosellen, Op. 112. La Rosée. Valse brill. Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Uns erscheint Rosellen stets einigermaßen genießbar, wenn er von seinem gewöhnlichen Fache, nämlich Phantasien zu verfertigen, abweicht und kleinere Stücke zu schreiben sich herabläßt. Dieser Walzer ist uns von Neuem ein Beleg zu unserer eben ausgesprochenen Ansicht.

E. Prüdent, Op. 33. Farandole. Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Einförmig und gehaltlos.

F. Beyer, Op. 100. Les Perles du Nord. 12 Fantaisies élégantes sur des Airs russes et bohémiens. Schott. Nr. 1—6, à 45 Kr.

Dem Ref. sind seit Jahr und Tag Beyer's Verfertigungen nicht zu Gesicht gekommen, desto mehr fiel ihm ein Fortschritt auf. B. schreibt eleganter als früher. Die vorliegenden Phantasien klingen, sind nicht zu schwer und haben hübsche Themas.

Für Violine und Pianoforte.

Ed. Wolff u. Ch. de Beriot, Op. 65. Duo pour Violon et Piano sur Haydée ou le secret, opéra de D. F. E. Auber. Schott. 2 Fl.

Das einzige Neue an diesem Duo waren uns die Melodien aus der neuen Oper, Haydée, von Auber. Aber auch diese haben unserer Neugier nicht Genüge geleistet, denn Vater Auber hat schon seit längeren Jahren nicht mehr das Vergnügen genossen, uns mit wirklich neu Erfundenem zu erlaben. Die Zusammenstellung und Behandlung der Themen ist die bekannte und gewohnte, wir unterlassen es deshalb, näher darauf einzugehen.

J. W. Kalliwoda, Op. 157. Fantaisie brillante sur la Bohémienne de Balfe pour Violon avec Piano. Peters. 25 Ngr.

Während in dem vorhergegangenen Duo Violine und Pianoforte beide als obligate Instrumente erschienen, tritt hier das Pianoforte in den Hintergrund, und stellt sich nur als begleitend und tuttispielend dar. Die Violinstimme ist recht wirksam gesetzt, und bietet dem Violinspieler, welcher rein technische Zwecke verfolgend in seinen musikalischen Forderungen Geringeres beansprucht, genügende Ausbeute. Die gewählten Themen sind zwar gehaltlos, aber ansprechend, und mit dieser Eigenschaft ausgerüstet sind sie im Salon gewiß am willkommensten. Die Zusammenstellung der einzelnen Theile ist eine recht geschickte, wie sich dies von dem erfahrenen Meister nicht anders erwarten ließ.

Für Violoncell mit Pianoforte.

J. Merk, Op. 30. Aux amateurs (Nr. 7), Capriccio pour Violoncelle avec accompagnement de Piano. Mechetti. 1 Fl. 15 Kr.

Eine besondere, weitere Besprechung verlangt das Werkchen nicht. Es ist fließend und sauber geschrieben, und bietet, bei nicht allzu großer Erfindungskraft, dennoch eine Menge angenehmer und durchgeisteter Momente, welche uns manches Gewöhnlichere vergessen machen. Die Cellostimme ist sorgfältig und instrumentgerecht geschrieben; sie erfordert weniger Fertigkeit vom Spieler, als vielmehr Eleganz und, man möchte sagen, Raffinement im Vortrage.

Clavierauszüge.

C. H. Sämann, Op. 10. Das Land der Heimath, für 4 Solo- und 4 Chorstimmen mit Orchester. Peters. 15 Ngr.

Wird besprochen.

Mehrstimmige Gesänge.

R. Schumann, Op. 65. Ritornelle von Fr. Rückert in canonischer Weise für mehrstimmigen Männergesang. Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.

Wird besprochen.

Bücher.

J. Cornet, Die Oper in Deutschland. Hamburg, Meisner u. Schirges, 1849. 165 S.

Nachdem der Verf. in der Einleitung die Gründe angegeben, welche ihn zur Abfassung der Schrift bestimmten, giebt er in den zunächst folgenden Abschnitten eine Uebersicht über den Gang der deutschen Oper seit ihrem Aufschwung in der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Es schließt sich hieran eine interessante Zusammenstellung der wichtigsten Opern eines jeden Jahrzehends, woraus zugleich sowohl der wechselnde bald größere bald geringere Einfluß Italiens und Frankreichs, als auch das allmälige Veralten so vieler Werke, ihr Verschwinden von dem Schauplatz erhellt. Weiterhin ist es sodann die

Hauptaufgabe des Vfs., vom praktischen Standpunkt aus, unterstützt durch eine langjährige Erfahrung, die Mängel unseres Bühnenwesens und die Mittel zur Beseitigung derselben zur Sprache zu bringen. Dies ist um so wichtiger, als gerade unter diesen Gesichtspunkten der Gegenstand nur selten betrachtet wurde. — Es würde uns zu weit führen, hierauf specieller einzugehen, nur so viel bemerken wir, daß vieles Beherzigenswerthe zur Sprache gebracht wird, und die Schrift daher der Aufmerksamkeit des betheiligten Publikums sehr angelegentlich zu empfehlen ist.

Ernst Hauschild, Blicke in die Geschichte der neueren Tonkunst. Eine akademische Antrittsrede. Mühlhausen, Kißler, 1849.

Der Hr. Verf. der vorliegenden Schrift, derselbe, von welchem vor Kurzem schon einige Liederhefte im Krit. Anz. (Nr. 9, S. 47) angezeigt wurden, ist Docent der Philosophie an der Universität zu Basel. In Leipzig wissenschaftlich und musikalisch gebildet, schließt er sich jetzt der Reihe der Männer an, welche sich in die Schweiz übergesiedelt haben, und dort ein tieferes Verständniß unserer Tonkunst zu wecken suchen. Es war uns erfreulich, diesen Bestrebungen zu begegnen, und von dort eine Stimme zu vernehmen, welche mit dem, was wir wollen, sich übereinstimmend ausspricht. Die Schrift selbst ist ein Auszug aus einer größeren musikgeschichtlichen Arbeit, wie solchen eine akademische Veranlassung hervorgerufen. Der Verf. giebt auf 32 Seiten eine Uebersicht über die Hauptpunkte der Geschichte unserer Musik insbesondere seit dem Aufschwunge derselben zur höheren Kunst im 15ten und 16ten Jahrhundert. Daß bei so beschränktem Raum weder auf Untersuchungen eingegangen, noch neue Ergebnisse mitgetheilt werden konnten, bedarf keiner Bemerkung. Der Werth der Arbeit besteht in der Faßlichkeit und Klarheit der Uebersicht über das, was die letzten Jahrhunderte errungen haben. Da es an derartigen Schriften zur Orientirung für Anfänger fehlt, empfehlen wir dieselbe für diesen Zweck, und machen darauf aufmerksam.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 16.** Den 22. August 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Romantik in der Musik (Forts.) — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes.

Romantik in der Musik.

(Fortsetzung.)

Die hohe Bedeutung der Frage, welche uns bisher beschäftigt hat, verhehlen wir uns nicht. Sie ist zu sehr metaphysischer Natur, streift zu nahe an die Frage über das Wesen des absoluten Geistes, als daß wir nicht einiges Bangen vor dem vornehmen Lächeln und dem verächtlichen Achselzucken der gelehrten Herren Philosophen haben sollten, denen unsere Darstellung nothwendig eines solchen Gegenstandes unwürdig erscheinen muß. Doch darauf müssen wir es nun schon ankommen lassen. Um ihnen zu genügen, hätte man ja am Ende die ganze Logik citiren müssen; die abstracte Stimmung hätte sich wohl schicklich als die Kategorie des Eins oder des Leeren bestimmen lassen; man hätte ihre Weiterentwickelung nicht gehemmt, sondern ihren stufenweisen Fortgang bis zum Begriffe hin dargethan; sodann hätte man die Bestimmung des Kreislaufes nicht verschweigen dürfen, nach welcher der Begriff erst dadurch seine Wirklichkeit erreicht, daß die zu Momenten gewordenen Gestaltungen sich wieder von Neuem, aber in ihrem neuen Elemente und in dem gewordenen Sinne entwickeln und Gestaltung geben; — so hätte man die Stimmung wieder erlangt, — auch eine Bewegung, aber eine solche durch den Gedanken hindurch; auch ein Ringen, welches aber wesentlich Erreichen der Idee ist; — wir wären zum Anfang zurückgekehrt, der nun aber nicht mehr reine, sondern reflectirte Unmittelbarkeit, nicht mehr proceßlos, sondern wesentlich Resultat wäre. Ich habe mit Absicht eine solche rein logische Darstellung vermieden; wozu auch? In den dickleibigen Logiken besagter Philosophen findet sich ja das Alles viel besser und ausführlicher, als es der mir knapper zugemessene Raum wiedergeben könnte; um eine neue philosophische Entdeckung handelt es sich hier auch nicht, und endlich sind es ja nicht die Philosophen, für die ich zu schreiben unternommen, sondern Leute, welche mir für eine menschlichere, will hier sagen: sinnlichere Darstellung jedenfalls Dank wissen.

Aber auch so — hoffe ich — wird die Differenz zwischen meiner Ansicht über den Gegenstand der Musik und der in dem oft genannten Aufsatze ausgesprochenen hinlänglich klar geworden und genugsam motivirt sein. Sie besteht — um es noch einmal kurz zusammenzufassen — in nichts Anderem als darin, daß in jenem Aufsatze die Stimmung den Gedanken noch *vor* sich, hier dagegen sie denselben vielmehr *hinter* sich hat. Ich fasse die musikalische Stimmung *als Product aus dem Gedanken.* — An einer Stelle jenes Aufsatzes scheint der Verfasser desselben damit zu einer weiteren Bestimmung schreiten zu wollen, daß er die Stimmung auch als Erlebniß, als geistiges Factum betrachtet — allein die gleich darauf hinzugefügte Erklärung: diese Stimmung sei „der unendliche Ueberschuß des Inhaltes der Situation über das Besondere, Bestimmte, welches sich in Vorstellung und Worte fassen läßt; die bestimmte That, Anschauung und Entschließung falle außerhalb der Musik" — hebt diesen An-

satz eben so wieder auf. Wenn das Bestimmte außerhalb der Musik fällt, wenn man, um das musikalisch Darstellbare einer Situation zu erhalten, Alles was sie Bestimmtes in sich enthält, abziehen muß, wo haben wir da ein geistiges Factum? Ist jener Ueberschuß oder Rest, der uns nach dem Abzuge bleibt, nicht vielmehr wieder nur die ganz einfache Stimmung, die wir zum Kunstgegenstande für untauglich befunden haben? Muß man nicht im Gegentheil sagen, daß erst die Vorstellung und das Bewußtsein über die Situation und über das Erlebniß jene Stimmung producire, welche zu einer künstlerischen Darstellung geeignet sei? Wenn Gretchen im Faust singt: „Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer ꝛc." — so ist es ein Gedanke, der sie quält; nehmt ihr diesen Gedanken und ihr nehmt ihr auch die qualvolle Stimmung — ihr habt dann das unbefangene, naive Gretchen wieder. Oder: wenn Elvira sich von Don Juan verlassen sieht, so ist es nur das Bewußtsein über die Untreue des Geliebten und über ihre eigene Liebe, die trotz jener nicht zu erlöschen vermag, welche den Ausdruck und Charakter jener durch ihre Arie: „Mich verläßt der Undankbare" dargestellten Stimmung bedingt. Donna Anna endlich, zwar von Anfang an entschlossen, den Mord ihres Vaters zu rächen, gewinnt doch für dieses ihr Rachegefühl erst da eine bestimmte Richtung, giebt erst da außer ihrem Schmerze auch noch einer unendlichen Empörung Raum, als sie die vollständigste Gewißheit über die näheren Umstände der Frevelthat und über Den, der sie verübte, erlangt hat. — Kurz nur das Bewußtsein über eine Situation erzeugt eine innerliche Empfindung von derselben; — so lange man von dem Schwerte über seinem Haupte Nichts weiß, so lange zittert man auch nicht vor der Gefahr. Nur der der Stimmung immanente Gedanke, nicht der außerhalb ihrer fallende, kann bestimmend auf sie einwirken. Die gedankenlose Stimmung ist das ewige Einerlei, bringt es nicht zum Unterschiede mannichfaltiger Stimmungen, und die Musik, welche nur Ausdruck des Gedanken- und Gestaltenlosen sein soll, kann consequentermaßen z. B. im Drama, wo sie es mit Gestalten und gedankenvollen Charakteren zu thun, keine Stelle finden.

Indem der Verfasser jenes Aufsatzes diese gedankenlose Stimmung zum Standpunkte erwählt, von dem aus eine Kritik der Romantik anzustellen sei, so passirt es ihm, daß in der Ausführung dieser Kritik jener Standpunkt seinen Füßen unbemerkt entgleitet, und die sonst so trefflichen und treffenden Auseinandersetzungen in concreto des nöthigen Haltes entbehren. So — um nur Eines hier anzuführen — weiset er im „romantischen Humor" den Schritt aus der gestaltenlosen Innerlichkeit heraus zur Gegenständlichkeit nach, einen Schritt, der nach der Consequenz seiner im Anfange aufgestellten Principien zugleich ein Schritt aus der Musik heraus wäre, da diese ja nur der Ausdruck eben jener Innerlichkeit sein soll, die noch keine Gestalt und Gegenständlichkeit gewonnen hat. Ja es kann gesagt werden, und wird sich unten bei der Romantik noch näher erweisen, daß das Kapitel mit seinen den Standpunkt enthaltenden Sätzen eben so viele Stützpunkte für die Romantik gegen den sonst so glücklichen Bekämpfer derselben liefert. —

Die wahre Natur der musikalischen Stimmung, das Verhältniß zwischen unmittelbarem Gefühle und dem Gedanken, deren gegenseitige Beziehung und nothwendiges Uebergehen in einander zu begreifen, ist keine leichte Sache, zumal für das nur vorstellende Bewußtsein. Dieses hegt — wie wir schon oben einmal berührten, — gewöhnlich die irrthümliche Meinung, daß eine Beschäftigung mit der Wissenschaft dem Musiker nicht nur Nichts nütze, sondern ihn dem Boden des reinen Gemüthes entreiße und Gefahr laufen lasse, die schöne Unmittelbarkeit, das „Naturwüchsige" seines Wesens zu verlieren. Selbst Hegel sagt einmal in seiner Aesthetik, daß es scheine, als ob für den Musiker die wissenschaftliche Ausbildung nicht nöthig sei, weil das musikalische Talent häufig schon in den Jahren, wo der Geist die Reife des Gedankens noch nicht erreicht habe, sich in der höchsten oder doch in einer sehr hohen Ausbildung zeige. Jedoch das ist eben nur Schein. Hegel, welcher selbst unumwunden bekennt, daß er von der Musik Nichts verstehe, ist hier nothwendig befangen. Was von den Wunderkindern zu halten, darüber ist man längst im Klaren; und glücklicher Weise ist auch unser Zeitbewußtsein so weit gediehen, daß man das Geniale des Musikers nicht mehr in das ungeschlachte Wesen und den halbwilden Zustand setzt, daß ja die sogenannten Stockmusiker (die man eben wie einen Stock in die Ecke stellt) schon längst ein Gegenstand des schonungslosesten Spottes und heitersten Gelächters geworden sind. Angenommen aber, die Stimmung, welche den Gedanken noch vor sich hat, wäre wirklich der Gegenstand der Musik, warum componiren denn nicht die Säuglinge in der Wiege? Warum ist gerade die Musik mehr als jede andere Kunst Eigenthum des Mannes, in welchem der Gedanke vorherrscht, und nicht vielmehr des Weibes, wo doch das Gefühl viel unmittelbarer waltet? Endlich — um auch dies nicht unerwähnt zu lassen — ist der Act des Componirens selbst nicht ein Act des Bewußtseins? Die erste Anregung mag immerhin vom Gefühle unmittelbar gegeben sein; es mag auch wohl

während der Arbeit mancher Ausdruck demjenigen, was man unmittelbar gefühlt hat, nicht entsprechend erscheinen: stets muß das, was man musikalische Idee zu nennen pflegt, sich doch zum Bewußtsein herausarbeiten, d. h. ganz einfach: man muß es eben wissen um es z. B. aufschreiben zu können; und man kann sich nur dann rühmen, ein Tonstück vollendet zu haben, wenn man sich auch über das kleinste Detail die klarste Rechenschaft zu geben im Stande ist. Aehnlich ist es mit dem Taetgefühle. Stellt einen Menschen, der es unmittelbar, aber unbewußt besitzt, mit dem Dirigentenstabe an die Spitze eines Orchesters, und ihr werdet sehen — wir sprechen aus Erfahrung — wie er z. B. bei den Synkopen der B-Dur Symphonie auch ganz unmittelbar „gemüthlich" diesen gegen den Taet anstrebenden Rhythmen sich hingiebt. Unerschütterliches Taetgefühl ist nur da vorhanden, wo es unmittelbar auch Bewußtsein ist. —

Ich kann diesen Gegenstand nicht verlassen, ohne noch einen flüchtigen Blick auf den ersten Band von Ruge's Werken geworfen zu haben, in welchem der Verfasser jenes Aufsatzes offenbar die Anregung dazu gefunden hat. Daß er selbst daraus kein Hehl macht, beweisen theils die häufigen Citationen, theils die Empfehlung, dieses treffliche Werk nachzulesen. Es findet sich darin allerdings Manches, was zur Aufstellung eines Principes der gedankenlosen Stimmung Grund und Veranlassung geboten haben mag. Der Name Ruge's hat einen so bedeutenden Klang, seine Autorität ist eine so schwer wiegende, daß es sich schon der Mühe verlohnt, mit Wenigem hier auf die Quelle, aus der jenes Princip geflossen, zurückzugehen.

Seite 358 ff. seines Werkes spricht Ruge von der Tiek'schen Romantik, welche „alle Herrlichkeit des poetischen Lebens in das Verschwommene, Feenblaue, Nebulöse, die bloße Stimmung setze, und dasselbe dann ausdrücklich an die Musik abtrete in der bekannten Strophe: Liebe denkt in süßen Tönen ꝛc." — „Das Wunderbare und Unbegreifliche der Poesie — fährt er dann fort — verschwimmt in Unbestimmtheit, die nichts weiter auszudrücken vermag, als im Allgemeinen die Stimmung, wie dies die Musik thut, welche darum die wahre Unmittelbarkeit der Lyrik ist." — „Es wäre nicht ungeschickt für die mystisch-romantische Liebe, also für die unbestimmte, nebulöse, süße Selbst-Empfindung, die eigentlich nur ihre eigene, innere Herrlichkeit und Bewegung, nicht den Geliebten zum Gegenstande hat, nur zu tönen. So braucht sie nur egoistisch in sich hinein zu summen, wie der Maikäfer; an dem Tönen hat sie allerdings die unbestimmte, undeutliche, vieldeutige, nur empfundene, nichts sagende und also auch nichts profanirende Bewegung; ihre Innerlichkeit, die sich selbst nicht fassen kann und mag, wird im Musikalischen nicht deutlicher, und doch ausgedrückt, doch herausgetönt, und in der That, das ist das Mystische und die Romantik der Musik, daß so lange sie nicht ausdrücklich Wort und Handlung begleitet, die Gedanken ihr allerdings zu fern stehen, um sie zum bestimmten Stichhalten zu bringen. Die Musik wirft alle Energie in die Stimmung, diese regt sie; den dunklen romantischen Gemüthsgrund, die Gährung als solche, in den verschiedensten Abstufungen und Richtungen vom Zerfließen in Schwermuth bis zur Zusammennahme der Seele in's tapferste Selbst- und Siegesgefühl, das weiß sie auszudrücken." — In dieser Stelle finden wir in der That alle jene Ausdrücke wieder, als: bloße Stimmung — Gährung als solche — Innerlichkeit, die sich nicht fassen kann und mag u. s. w. Hier tritt nur der Unterschied ein, daß Ruge auf eine höchst naive Weise so consequent ist, diese gedankenlose Stimmung auf das Tönen als solches, etwa auf das Summen des Maikäfers zu beschränken, eine Consequenz, die sich bei uns als eine nothwendige erwiesen hat. Dagegen ließe sich nichts einwenden. Freilich ist alsdann die ganze Musik romantisch, und Ruge durfte Lied und Oper nicht ausnehmen. Denn daß ein äußerliches Hinzutreten (bei dem aufgestellten Principe kann man nur von einem äußerlichen sprechen) von Wort und Handlung der Musik ihr romantisches Element noch nicht raubt, das ist in unserem vielbesprochenen Aufsatze bei Gelegenheit des „romantischen Liedes" genugsam dargethan worden. Gerade diese Stelle beweist, daß selbst Ruge über das Verhältniß von Musik und Gedanken, wenigstens hier, sich nicht recht klar ist — vielleicht ist er auch zu wenig Musiker dazu. Hören wir ihn jedoch noch etwas weiter: „Es ist nun allerdings ein Verdienst, im Poetischen auch das Musikalische, auch die Stimmung und den Ton zu halten, und es gehört zur Poesie ein eigener Sinn für diesen unsagbaren Duft; aber dieser Ton und diese Färbung befriedigt sogleich die Liebe z. B. nicht. Man würde ein Paar Liebende nicht ärger ennuyiren können, als wenn man sie auf die Ausdrucksform der Nachtigall reducirte, und ihnen Gedanken und Wort so fern rückte, als Tiek es fingirt. Und wenn die süße Liebe vielmehr in Küssen u. s. w. denkt, so hat diese holde Praxis all' ihren Werth nur in den voraufgegangenen und in den sie begleitenden Gedanken, die das Bewußtsein des gegenseitigen Besitzes und seines Werthes sind, und weit tiefer in die Sache gehen, als alle Töne der besten Musik und der innerlichsten Stimmung vermöchten, wenn

die Stimmung nicht eben ein Product dieser Gedanken wäre." — Mit diesen Worten hätten wir denn das Wahre: die Stimmung, wenn sie haltbar und gehaltvoll sein soll, muß die Gedanken hinter sich haben, Product aus denselben sein, während es die bloße Stimmung immer nur zu Nachtigallenlauten bringt. Weiterhin heißt es: „Das Getöne und Geklingle, welches nicht einmal musikalisch ist, erreicht den Inhalt nicht" — und gerade sehr viele im Buche zerstreute Stellen handeln über das Thema: daß wie in der Wissenschaft die Idee, so in der Kunst (also auch in der Musik) das Ideal erreicht werde. Doch ist es nicht nöthig, lange darnach zu suchen — gleich im Anfange seines Werkes läßt uns Ruge über seine wahre Meinung nicht mehr im Zweifel. Nachdem er (S. 12) das Gemüth für sich als das ungebändigte, naturwüchsige Wesen des Geistes erklärt, seine Thätigkeit in der Kunst als visionär und excentrisch bezeichnet und die Fixirung dieser einseitigen Gemüthsseligkeit ausschließlich der Romantik zugeschrieben hat, fährt er also fort: „Anders ist es, wenn das Gemüth in seiner Bewegung durch den besonnenen Geist gezogen, gebildet und beherrscht wird. Der Wallung, der Phantasie- und Herzensbewegung giebt die Welt und der einzelne Mensch sich hin gerade in den Augenblicken, wo er in der Aneignung seines Gegenstandes arbeitet; ohne diese Begeisterung gäbe es keine Geschichte, und weder Kunst, noch Wissenschaft, noch Religion; ja die Religion ist ganz eigentlich die Aufnahme des Idealen in das intimste, persönliche Interesse; aber die Gemüthsgährung, die Begeisterung, die persönliche Betheiligung gewinnt erst ihren Werth und ihre Wahrheit durch die Bändigung, die sie vom selbstbewußten Geiste erfährt: „der Gott im Busen" muß sich nicht blos fühlen und mit zufälligen Orakeln offenbaren, er muß sich wissen und der besonnene Herr des Busens sein, den er bewegt." —

Jassy. J. Schaeffer.

Ende des ersten Artikels.

Kleine Zeitung.

Aus **Merseburg** schreibt man uns: Unser Musikdir. Engel, seit April vorigen Jahres in unserer Mitte, bemüht den Sinn für ernste Musik mehr und mehr zu wecken, und auf dem Grunde fortzubauen, den sein Vorgänger Ritter gelegt hatte, veranstaltete im Laufe dieser Zeit mehrere bemerkenswerthe Aufführungen. In der Kirche hörten wir außer eigenen Compositionen desselben die Motette von Mendelssohn Op. 69 „Jauchzet dem Herrn", ferner zwei Piecen aus Paulus u. s. f. In vier Kirchenconcerten im Laufe des vorigen Winters kamen mehrere ältere Werke zu Gehör: Rhythmischer Choral „Ein' feste Burg" nach Luther's Originalweise; ferner: O Domine Jesu Christe von Palestrina; „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" aus dem Messias; Regina coeli von Caldara, u. s. f. Auch unser Stadtmusikdirector Braun veranstaltete vorigen Winter drei Concerte, in welchen nur classische Werke für Orchester zur Aufführung kamen, die Soli vorgetragen von Künstlern aus Halle und Leipzig. Die „Burschenfahrten" von J. Otto wurden vom Cantor Pippel in der Mitte vorigen Monats zwei Mal aufgeführt.

P.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Hr. **Eichberger** hat in Königsberg eine musikalische Soirée veranstaltet, die sich vielen Beifalls erfreute; er selbst trug einige Lieder und Arien vor, und St. Leon spielte einige Violincompositionen.

Frl. **Lucile Grahn** gastirt in Breslau mit großem Beifall.

Musikfeste, Aufführungen. Die Singakademie in **Königsberg** hat in der Domkirche „die Schöpfung" von Haydn aufgeführt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Hector Berlioz hat von einem Verein für Kunst und Wissenschaft in Paris eine goldene Medaille, durch Meyerbeer, Taylor und Sax überreicht, bekommen.

Dem Dirigenten der Symphonieconcerte in Königsberg, Hrn. **Marpurg**, hat der Comitée eine goldene Uhr als Zeichen der Anerkennung überreicht.

Vermischtes.

Der Tenorist **Roger** von Paris ist bereits zweimal mit außerordentlichem Beifall in Frankfurt a.M. aufgetreten; alle Journale in Frankfurt ergießen sich in Lobeserhebungen über ihn.

Jenny Lind ist jetzt in Ems, um das Bad zur Herstellung ihrer angegriffenen Gesundheit zu gebrauchen. Sie soll sich nun fest entschlossen haben, der Bühne zu entsagen, aber ferner in Concerten und Oratorien zu singen.

Alex. Dreyschock ist von London wieder zurückgekehrt und hält sich jetzt in Prag auf.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 17.** Den 28. August 1849.

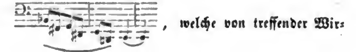
Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Rob. Schumann, Op. 66. Bilder aus Osten. Sechs Impromptus. — Leipzig, F. Kistner. 2 Hefte. Pr. eines jeden 22½ Ngr., vollst. 1 Thlr. 10 Ngr.

Laut Vorbemerkung des Verfassers verdanken die vorliegenden Stücke einer besonderen Anregung ihre Entstehung. „Sie sind nämlich während des Lesens der Rückert'schen Makamen (Erzählungen nach dem Arabischen des Hariri) geschrieben; des Buches wunderlicher Held, Abu Seid, — den man unserem deutschen Eulenspiegel vergleichen könnte, nur daß jener bei weitem poetischer, edler gehalten ist, — wie auch die Figur seines ehrenwerthen Freundes Hareth wollten dem Tonsetzer während des Componirens nicht aus dem Sinne kommen, was denn den fremdartigen Charakter einzelner der Musikstücke erklären mag. Bestimmte Situationen haben übrigens dem Componisten bei den fünf ersten Stücken nicht vorgeschwebt, und nur das letzte könnte vielleicht als ein Widerhall der letzten Makame gelten, in der wir den Helden in Reue und Buße sein lustiges Leben beschließen sehen." — So weit die eigenen Worte des Tonsetzers, durch welche das Verständniß der dargebotenen Stücke vermittelt, die Bezeichnung derselben als „Bilder aus Osten" gerechfertigt wird.

Bei näherer Betrachtung des Inhaltes lassen sich die beiden Persönlichkeiten, von denen oben die Rede ist, sehr deutlich wiedererkennen. Die eine von ihnen, kühn, unternehmend, feurig, zeigt sich vorzugsweise in der ersten, dritten und fünften, die andere, sanft, hingebend, kindlich, vorzugsweise in der zweiten und vierten Nummer. Doch erscheinen sie beide stets als treue, unzertrennliche Bundesgenossen, die in und für einander leben, sich gegenseitig durchdringen. Sie sind nicht ohne Schalkheit, aber gänzlich fern von unedler Gesinnung und böser Absicht. So ziehen sie frohen Muthes aus in die weite Welt und geben sich einem lustigen, abenteuerlichen Treiben hin, kommen bei Gelegenheit unter anderem auch einmal zu einem Volksfest (Nr. 3, „im Volkston"), wo sie sich leichtblütig und behende durch die Massen bewegen. Oft ist es, als suche der verträgliche Freund des Helden denselben von der Ausführung seiner tollen Einfälle abzubringen, dessen Losstürmen durch besänftigendes Zureden zu verhindern. So namentlich in den Mittelsätzen der ersten und fünften Nummer (beide in Dur, nach herkömmlichem Ausdrucke die Trios), dort mehr in bittender und mahnender (S. 7), hier mehr in ironisch neckender Weise (S. 23); auch in der Stelle „etwas langsamer" in der 3ten Nummer (S. 15) thut sich die bedenkliche Miene des Freundes kund. Es sind jene Mittelsätze höchst reizend und eigenthümlich, gewiß von großer Liebenswürdigkeit. Als besonders charakteristischen Zug aus dem der 5ten Nummer, wo der Baß nicht umhin kann, seine beifällige Zustimmung zu erkennen zu geben, hebe ich die beiden Tacte (S. 22) hier hervor:



, welche von treffender Wir-

kung sind. — Die 2te und 4te Nummer in langsamerer Bewegung gehend, sind sehr sinnige Stücke. Neben der innigen Empfindung, die sie in gleichem Maaße durchhaucht, zeichnet sich jene eben so durch geistvolle Combination, als diese durch Einfachheit und „Kindlichkeit der Stimmung" aus. — In der Schlußnummer, deren Ueberschrift „renig andächtig" lautet, ist die Charakteristik des sterbenden Helden so fein und trefflich, daß dem Hörer selbst das Weinen nahe kommen möchte. Es beginnt die ernste Seite des Lebens sich zu offenbaren und — mit der Dichtung wird's vorbei. Eine Erinnerung, daß sein Leben nicht ohne edle That vorübergegangen, ist dem Hinscheidenden geblieben; der Anklag an Nr. 4 (letzte Seite) kurz vor dem erhebenden Schluß, und dieser selbst, der uns an das „Hell strahlt das Morgenroth!" erinnert, verleihen dem Ganzen noch eine Weihe, durch welche es lange nachdem die Töne verklungen, in uns fortklingt und seinen veredelnden Einfluß bethätigt.

Daß das Werk des Meisters Namen lobt, darf ich nicht versichern. Was dies sagen will, werden Diejenigen, welche gleich mir in Schumann den größten Tonschöpfer der Nach-Beethoven'schen Periode verehren, zu ermessen wissen. Es ist meine feste Ueberzeugung, und ich spreche sie aus, selbst auf die Gefahr hin, daß man mich für „verblendet" und in traurigem Irrthum befangen hält: **Wenn kein anderer der gegenwärtigen Epoche angehörender Meister, so wird doch Schumann einst neben Haydn, Mozart und Beethoven genannt werden.** Die Zeit wird kommen, da man es eben so unbegreiflich finden wird, Schumann nicht erkannt zu haben, als Viele jetzt, die ihm nicht Anerkennung zollen, es unbegreiflich finden, daß es unserem großen Mozart und Beethoven ihrer Zeit eben so ergangen ist, nicht erkannt worden zu sein *). Freilich aber, die Erkenntniß muß von innen heraus kommen und kann den Leuten nicht einfiltrirt werden. Dies mögen die **Musiker**, welche bei Beurtheilung eines Werkes vor allem die technische Seite herausgekehrt wissen wollen, wohl bedenken. Die Zeit ist glücklich vorüber, wo dergleichen Beschreibungen und Zergliederungen eines Werkes, als sie verlangen, noch Interesse erregen. Jetzt gilt es, den Geist, den Inhalt des Kunstwerkes zu erfassen und durch die Sprache so weit als möglich wiederzugeben. Mögen sie nur das vorliegende Werk studiren und daran — lernen. Gern greife ich ihnen übrigens habe unter die Arme, indem ich sie zu diesem Behuf z. B. darauf aufmerksam mache, daß die eigenthümliche Färbung des Ganzen zumeist in den chromatischen Fortschreitungen beruht, die überall anzutreffen. [Man vergleiche die Stellen: Seite 4 und 5, Tact 21—27; S. 6 u. 7, von T. 24 an; S. 9, T. 26—28 (ges . f, f . e, e . es); S. 12, T. 1 (Thema); S. 12 u. 13, T. 19—22; das., T. 7—9 vom Schluß herein; S. 14 u. 15, T. 24—26 (Auftact nicht mitgezählt) u. m. a.] In's Einzelne jedoch einzugehen, dafür ist hier der Ort nicht, sondern in der Studirstube.

Das Ganze schließlich noch einmal überblickend, so ist zu bemerken, daß von einem „Versuche", wie es der Verf. selbst nennt, nicht die Rede sein kann. An die früheren Clavierwerke des Meisters wird man lebhaft erinnert. Florestan und Eusebius sind wiedergekehrt, wenigstens seit langer Zeit nicht mehr so erkennbar hervorgetreten. Sie erzählen Vieles von ihren Erlebnissen, das zu ernster Betrachtung stimmt; manches Jahr haben sie an sich vorüberziehen sehen. Doch sind sie die reinen, edlen Charaktere geblieben, die sie waren. Sie leben noch in und durch einander: sie sind *eine* Person und werden — fortleben.

(Schluß folgt.)

*) Wie weit man auch jetzt noch zurück ist, Beethoven's Größe nur zu ahnen, beweist u. A. Hr. C. T. S., indem er den Vorschlag macht (s. Bd. 30, S. 226 d. Bl.), das Finale der 9ten Symphonie „zum Nutz und Frommen Vieler etwas abzukürzen". Derselbe ist dabei noch so unbefangen, seine in dieser Hinsicht ihm angehörenden Gedanken für *ketzerisch* zu halten!

Aus Frankfurt a. M.

Oper.

Es ist natürlich, daß sich jetzt alles um Hrn. Roger dreht, der noch einmal den Edgar gesungen hat, und den Raoul in deutscher Sprache ebenfalls wiederholend als letzte Gastrolle geben wird. Am 10ten August sang er den Eleazar, in welcher Partie uns aber mancher deutsche Sänger, unter diesen Wurda und Tichatschek, weit lieber waren, und gestern am 13ten Aug. den Georg in der weißen Frau. Mit Recht wurde ihm hier wieder ein enormer Beifall zu Theil, denn hier ist Hr. R. offenbar in seiner eigentlichen Sphäre, und selbst Momus, der Tadelsüchtige, würde darin keine Schattenseite entdecken können, vorausgesetzt, daß er den franz. Genre respectirt, der immer mehr oder weniger übertreibt. Den Eleazar und Georg sang er in französischer Sprache, was allerdings zur Charakteristik seiner Darstellung ein Großes beitrug; und wenn er als **deutscher Raoul** ebenfalls Furore gemacht hat, so hatte die Seltenheit der Erscheinung und die Naivetät der Aussprache ge-

wiß keinen geringen Antheil daran. Man war außer sich vor Verwunderung, und man würde selbst grobe Verstöße gegen Pronunciation unter solchen Auspicien liebenswürdig gefunden haben. Abgesehen von dem Unrecht, die ohnehin an phantastischen Auswüchsen so überreiche Oper noch zu einem babylonischen Sprachsaal zu machen, so möchte ich wohl wissen, ob ein Deutscher sich in Frankreich ein Aehnliches erlauben dürfte, ohne ausgelacht zu werden. Aber so sind wir Deutsche; niemals einiger als wenn es gilt ausländische Verdienste zu belohnen, fremde Abnormität zum Gesetz zu erheben, bizarre Moden nachzumachen. Lassen wir dem großen Publikum immerhin diesen unbedingten Enthusiasmus, denn es wird wie ein Kind immer vom ersten Eindrucke beherrscht. Wenn sich aber der Künstler, dessen Urtheil auf Studien basirt sein soll, wenn sich dieser so weit vergißt, daß er den französischen Gast über alle Sänger Deutschlands erhebt — wie hier bereits vielseitig geschehen, — so weiß man nicht, was man mehr bedauern soll: Gedächtnißschwäche, Undank oder Mangel an Patriotismus. Ich selbst war von den seltenen Eigenschaften Roger's hingerissen, aber das wird mich weder für die Dauer verblenden, noch zu sagen hindern: daß Hr. R. in allen einzelnen Dingen sehr wohl von deutschen Sängern übertroffen werden kann, daß es aber die Vereinigung so vieler einzelnen Vorzüge ist, die, ein solches Ensemble bildend, uns bestechen, und am Ende ungerecht gegen unsere deutschen Talente machen.

Roger's Darstellung als Georg Brown veranlaßt mich zu der Bemerkung, ob er seinen Genius nicht verkennt, wenn er sich ausschließlich nur der großen Oper widmet, die am Ende doch einen größeren Stimmen-Fond, und mit demselben eine größere Ausdauer im Forte der höheren Corden erfordert, als Hr. R. bis dato zu entwickeln vermochte. Die Gesangeskraft in der komischen Oper giebt sich ohne Anstrengung leicht in einzelnen Momenten kund, während sie sich in der großen Oper — worin die organische Kraft mit der Leidenschaft Hand in Hand geht, und nicht selten von derselben aufgezehrt wird — für permanent erklären muß. Vielleicht ging ich, vom ansteckenden Strudel so fanatischen Beifalls ergriffen, zu weit, wenn ich früher sagte, daß R. als lyrischer und dramatischer Sänger auf gleich hoher Stufe stehe, und kann ich daher nach späterer Reflexion dieses Urtheil ohne Beschämung zurücknehmen, indem ich aber zugleich eingestehe, daß er in der Conversations-Oper, wobei Spiel und Persönlichkeit so bedeutende Buchstaben sind, wohl schwerlich seines Gleichen in Deutschland finden möchte.

Man ist es hier schon gewohnt worden, den Namen Elise Anschütz mit dem Roger's in einem Athem zu nennen, weil sie in allen Opern immer seine zweite Hälfte bildet, und dann jeden Beifall mit ihm theilt. Wenn sie nun auch zu bescheiden war, die Kränze aus seinen Händen anzunehmen, welche ihnen das entzückte Publikum zuwarf, so verdient sie dieselben doch. Auch dürfen wir unserer wackeren Altistin Mad. Lutz nicht unerwähnt lassen, die als Jenny ganz allerliebst war, obgleich die Stimmlage der Partie etwas außer ihrer Sphäre liegt. Für unseren Bassisten Dettmer, der in der letzten Zeit immer öfter leidend ist, mußte Reichel von Darmstadt den Marcell singen. Reichel's Verdienste sind in der Opernwelt zu bekannt, um sie hier noch einmal anzuführen. Die HH. Leser und Clement sangen die Partien des Gaveston (Weiße Frau) und des Lord Asthon (Lucia von Lammermoor) mit Auszeichnung.

Der Jubel des Publikums über Roger steht noch in vollster Blüthe, und schon bereitet sich der Tenorist Ditt aus Hamburg vor in die Arena zu steigen, und zwar wieder als Raoul in den Hugenotten. Dieser Raoul in seinem stereotypen braunen Costüm beginnt für uns unvermeidlich zu werden, und es ist ein Zeichen von überhandnehmender Indolenz oder Uebersättigung, daß das zu Gaste geladene Publikum sich immer mit demselben Gericht — toujours perdrix, toujours Raoul — abspeisen läßt. Es giebt doch keinen größeren Despotismus, als den einer Theaterbureaucratie!

Die beiden Liederspiele: „Das Versprechen hinterm Heerde" (eine österreichische Alpenscene von Alexander Baumann), und „Die Kunst geliebt zu werden" (mit Musik von Gumbert), sprechen hier sehr an. Die Hauptpersonen darin sind die beiden Komiker Hassel und Meinhold, Hr. Leser, und die Damen Lutz und Frl. Hoffmann, welche letztere — eine sehr beliebte und talentvolle Schauspielerin — sich auch als ausdrucksvolle Liedersängerin zeigt.

Auf dem Amboß liegen: die Töchter Lucifers, ein Maschinenstück mit Gesang; die Krondiamanten von Auber; und Schindelmeißer's Rächer.

C. G.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Lieder mit Pianoforte.

J. Retzer, Op. 21. Die Schifferin, Ballade von J. R. Wyß, für Sopran oder Tenor. Peters. 12 Ngr.

Wenn die Composition matt und saftlos blieb, so trägt einen großen Theil der Schuld der Dichter, welcher ein Product lieferte, wie es an Trivialität des Ausdrucks und des Gedankens kaum ein zweites geben dürfte. Die Verlagshandlung hat das Werkchen schön ausgestattet.

G. Scheller, Op. 2. Sechs Lieder für Sopran oder Tenor. Klemm. 20 Ngr.

— —, Op. 3. Vier Lieder für Alt oder Bariton. Ebend. 15 Ngr.

Der Componist begegnet uns das erste Mal als Liedercomponist. Wir rufen ihm einen freundlichen Gruß entgegen und hoffen in künftiger Zeit noch viel Besseres von ihm zu sehen. Op. 3 erscheint abgerundeter und fertiger als Op. 2, in welchem der Componist hier und da nach Interessantem hascht, und so durch gesuchtes Wesen zurückstößt.

A. H. Stahlknecht, Op. 14. Des Bergmanns Kind, Ballade von Müller, für Gesang und Pfte. Klemm. 10 Ngr.

Das Werkchen ist zum Besten des in der Bergstadt Neustädtel zu begründenden Waisenhauses herausgegeben. Der gute Zweck läßt uns von jeder strengen Kritik absehen; im Gegentheil fordern wir milde Herzen auf, beizusteuern, um der Armuth zu helfen und den unmündigen Kindern das Dasein zu fristen. Ueberdies wird Niemand das Werkchen ohne Befriedigung aus der Hand legen.

A. Schäffer, Op. 25. Der erste Ball, Helene von Orleans. Zwei Lieder. Kistner. 17½ Ngr.

„Der erste Ball" schildert in scherzhafter Weise die seligen Gefühle, welche den Busen eines jungen Mädchens durchwogen, dem das erste Mal der Eintritt in eine größere Gesellschaft gestattet wurde. „Helene von Orleans" ist ein Stückchen in französischer Couplet- und Romanzenform.

P. v. Lindpaintner, Op. 135. Schwertlied, Gedicht von J. E. Hartmann, für 1 Singstimme mit Piano (und Orchester). Rostock, Hagemann und Topp. 10 Ngr.

Ein Lied, welches sangbar und darauf berechnet ist, dem Sänger (ähnlich wie in der Fahnenwacht) Gelegenheit zur Bravour zu geben. Es brüstet sich gewaltig und will viel aus sich machen, wo aber kein Inhalt ist, da ist eine derartige Bravour sehr lächerlich, es bleibt bei den leeren Phrasen, nicht einmal der melodische Reiz kann in Betracht kommen. Das Gedicht hätte ein besseres Loos verdient. Es ist eine eigene Sache um die Popularität, wie im Leben, so in der Kunst; wer darnach hascht, den flieht sie. Viele unserer heutigen Componisten möchten sich gern ein Plätzchen im Herzen des Volkes erfingen; meint es aber nur vor allem ehrlich; wer den ächten Funken nicht in sich trägt, der wird ihn nimmer par force gewinnen.

Intelligenzblatt.

Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 18.** Den 29. August 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte zu vier Händen.
(Schluß.)

Ferdinand v. Roda, Op. 9. Große Sonate. — Hamburg, G. W. Niemeyer. Pr. 1¾ Thlr.

— — —, Op. 10. Rondo. — Ebendas. Pr. ¾ Thlr.

Werke von einem in der musikalischen Welt noch wenig gekannten Namen, die von Talent zeugen, werden stets die Anerkennung der Kritik für sich haben. Dieser Fall liegt vor. Neben der Befähigung des Tonsetzers, welche sich in sinnigen Zügen und frischem Aufschwingen kundthut, lassen die Werke das rühmlichste Streben erkennen. In sofern darf man sie willkommen heißen. Dieser Eigenschaften jedoch ungeachtet vermögen sie nicht einen entscheidenden Eindruck hervorzubringen. Es mangelt ihnen die energische Gestaltung. Die musikalischen Gedanken sind, ob auch nicht von eigenthümlich individuellem Gepräge, so doch keineswegs bedeutungslos; an und für sich haben sie keine Schuld an jenem Mangel. Aber daß sie nicht als gegenseitig sich bedingend, nicht innerer Nothwendigkeit gemäß aus einander selbst entwickelt, sondern nur als einander angereiht erscheinen, das ist es, was ihnen in der Gesammtheit die zündende Wirkung benimmt. Nach Sprachgebrauch der technischen Musiker und Theoretiker, solcher meine ich, denen z. B. St. Heller „nicht Musiker genug" ist *), müßte man sagen: es ist in den Werken keine Arbeit oder keine thematische Arbeit. Wie es so gekommen, daß der Tonsetzer bei der (sogenannt „höheren") Bildung, die nichtsdestoweniger in den Werken durchleuchtet, nicht vermochte, seine Gedanken in ein befriedigendes Ganze zu einigen, mag darin seinen Grund haben, daß er nicht zum Siege über seine Reflexion gelangen, nicht das, was in ihm sich regte, zu unmittelbarem Gemüthsausdrucke bringen konnte. Sein Schaffen ist ersichtlich durch die vorherrschende Thätigkeit des Verstandes beeinträchtigt, dadurch die Entäußerung dessen, was in ihm war, gehemmt und geschwächt worden. So wenigstens erklärt sich mir das in den Werken niedergelegte Ergebniß, demzufolge ich aber nicht für räthlich erachte, das Urtheil über den Tonsetzer im Allgemeinen als endgültig festzustellen. Denn wo kein entscheidender Eindruck zu gewinnen ist, läßt sich auch nichts Entscheidendes daraus abnehmen.

Die Sonate besteht aus drei Sätzen: Allegro, Lamentoso (Romanze) und Allegro assai (Finale). Die Ausführung wird durch manche, dem Instru-

*) Es bilden diese eine ganz eigene Classe der menschlichen Gesellschaft Der Gedanke kam mir sehr oft, es müsse gut sein, wenn gegen sie ein Oppositionsblatt in's Leben trete. Dies müßte sich aber ohne Rückhalt als ein Organ der Demokratie für die Musiker ankündigen und bewähren. Vielleicht birgt die Zukunft ein solches in ihrem Schooße!

A. D.

mente nicht zusagenden Stellen erschwert. Sie, wie das Rondo, sind Erscheinungen, die Beachtung verdienen, und mögen in diesem Sinne von den Lesern aufgenommen werden.

A. Dörffel.

Schweizer Briefe.

Nr. I.

Baden im Aargau, 20. Jul. 1849.

Sehr ehrwürdige Redaction!

In der tröstlichen Hoffnung, daß sich in Ihrer Erinnerung noch einige mehr oder minder klare Vorstellungen von einer gewissen Persönlichkeit erhalten haben, welche mit dem Endesgenannten identisch ist, erlaube ich mir, Sie durch eine Epistel zu erfreuen, oder zu behelligen; und je nach Maaßgabe des ersteren oder letzteren Erfolges sollen Nachfolger zu Zeiten erscheinen, oder nicht erscheinen. Wenn Sie übrigens aus der Datirung gegenwärtiger Zuschrift von einem Badeort aus etwa die nicht fernliegende Muthmaßung fassen wollen, daß ich rühmlicher Weise unter die deos vel cives reipublicae honoratiores, i. e. opulentiores versetzt sei, so will ich Ihnen die mir schmeichelhafte Auffassung der Dinge durchaus nicht verkümmern, sondern mich mit dem stillen Gefühl des Besserwissens begnügen. Was Ihnen zu wissen frommt, ist, daß mein Sein und Wirken allmälig sich so weit festiget und bemittelpunktet (oder wissen Sie ein besseres Wort für „concentriren"?), daß ich auch etwas Zeit und Lust gewinne, hin und wieder einen Blick aus meinen vier Pfählchen hinaus, und in die des Herrn Nachbars hinein zu thun, um zu „luegen" *), was er seinerseits wirkt und fertig bringt. Nicht so gar viel, wie ich merke. Das tröstet mich leidlich; denn dieselbe Beobachtung habe ich längst an mir selber gemacht. Doch darüber wird mir hoffentlich meine Bescheidenheit erlauben, in einem nächsten Briefe näher einzugehen, oder einzu„treten", wie der Schweizer die durchgreifende Gründlichkeit einer Verhandlung viel energischer bezeichnet. Für jetzt sollen Sie zunächst erfahren, was mich nach Baden brachte. Eine Retourkutsche war's; denn die Avantkutsche hatte mich nach Solothurm gebracht zum eidgenössischen Musikfest, welches daselbst den 17ten und 18ten Juli abgehalten wurde, und hier bin ich auf dem Rückwege nur sitzen geblieben, um mit Ruhe das Ende der allbekannten Reise-„necessaires" und der schönen Tage von Aranguez (der sogen. Ferien) abzuwarten. In Solothurn, das Sie aus der bekannten Belagerung noch kennen müssen, fand ich auch eine, aber in, nicht vor der Stadt; und zwar eine doppelte. Von Musikanten und deutschen Flüchtlingen war die Stadt vollständig besetzt. In der That habe ich wenig andere Leute als rothdecorirte Kunstmänner und bartreiche Blousenmänner gesehen. Daß die neuesten Weltzustände auf die ganze Gestaltung des Festes einen bedeutenden Einfluß, und keinen günstigen, üben mußten, werden Sie begreifen. Gewiß wäre die Theilnahme, von Ausübenden wie Hörenden, eine weit umfassendere gewesen, als es in der nahen Voraussicht und zum Theil schon unter dem unmittelbaren Einfluß der Conflicte mit den glorreichen Beruhigern Deutschlands der Fall sein konnte. Für die erste Aufführung hatte man die Mozart'sche C-Dur Symphonie mit dem fugirten Finale und Händel's Judas Makkabäus gewählt. Das Oratorium betreffend, will ich vornherein nur den Mantel christlichen Schweigens auf die Darstellung der Titelpartie werfen, um das Uebrige desto ungestörter loben zu können. In der That war die Aufführung eine rühmenswerthe; vor allem machte der starkbesetzte, wohlgeübte Chor eine frische, lebendige Wirkung, und der Eindruck des Ganzen war ein der besonderen, die Ansprüche steigernden, Gelegenheit würdiger. Letzteres kann ich nicht im gleichen Maaße von der vorausgehenden Symphonie sagen. Nicht als ob die Ausführung an sich irgend wie mangelhaft gewesen wäre; im Gegentheil war sie jedenfalls wohlvorbereitet und gelungen zu nennen. Aber offenbar stand die Stärke des Orchesters mit der Größe des Raumes nicht im rechten Verhältniß, obwohl die Domkirche (wohl eines der schönsten Bauwerke neueren Styls und nicht blos in der Schweiz) nicht so gewaltig groß und ihr Bau auch in akustischer Hinsicht ein günstiger ist. In Schweizer-Zeitungen las ich von 140 oder 150 dabei thätigen Instrumentisten. Ich habe sie nicht gezählt; nur so viel habe ich gehört und gefühlt, daß ihrer nicht genug waren, um in dieser Kirche diejenige grandiose Wirkung hervorzubringen, auf welche namentlich der erste und letzte Satz dieser Symphonie ausgeht, und welchen dasselbe Orchester in einem Concertsaale jedenfalls auch hervorgebracht haben würde. Den Veranstaltern wie dem Dirigenten des Ganzen kann daraus um so weniger ein Vorwurf erwachsen, als die Zeitereignisse hier am meisten ihren nachtheiligen Einfluß geltend machen mußten. Die Ausführung an sich macht, wie gesagt, den Mitwirkenden, wie dem Dirigenten, MD. Reiter aus Basel, alle Ehre.

*) An den Setzer: Verwechseln Sie das ue bei Leibe nicht mit ü!

Hier sei mir eine Ausschweifung (Jean Paulisch zu reden) erlaubt. An einem mir fremden Orte kann ich einem hervorragenden Ereigniß, einem Jubiläum, einer Säcularprocession, einem Musikfest, einer Nationalkunstausstellung in einer Provinzialstadt, einer hochnothpeinlichen Halsgerichtsexecution nicht wohl beiwohnen, ohne das Beobachtungscorps (Publikum genannt) meinerseits zu beobachten. Ich enthielt mich daher auch hier der Wohlthat eines Sperrsitzes, des ungestörten Flankirens halber. Ich fand zwei wesentlich und schroff geschiedene Publika. Das eine hatte eben die Sperrsitze eingenommen; zu ihm hatten offenbar die Concertpublika der verschiedenen Ortschaften, die Kränzchen und Musikgesellschaften ihre Contingente geliefert, Leute, die zu hören, jedenfalls sich concertmäßig zu verhalten wußten. Dies war das Musik-Publikum. Das andere in den Seitenräumen war das eigentliche Fest-Publikum, wohlangezogene Leute, denen das Fest, nicht die Musik, die Hauptsache war, welche ihnen nur als eine Zugabe, oder als etwas Unvermeidliches vorzukommen schien. Im letzteren Sinne hatten die Sache eine ziemliche Anzahl geistlicher Herren (dafür mußte ich sie wenigstens dem äußeren Anscheine nach halten) aufgefaßt, die sich durch Gespräch entschädigend, während der Symphonie, im strengsten Sinne, die Sprechwerkzeuge nie, während des Oratoriums selten zuthaten. Wenn ich mir nun unter diesen Herren die Hauptträger und Vertreter der Intelligenz ihrer Gemeinden vorstelle, so — doch ich kann mich irren. — Ueber das Concert des zweiten Tages kann ich kürzer sein. Es war ein gewöhnliches Salon-Concert; nur den Leipziger Maaßstab dürfen sie nicht anlegen, wo man in jedem ordentlichen Concert seine Symphonie, oder ein ihr entsprechendes größeres Vokalwerk haben will. Es hatte hier nur zwei Ouvertüren (Fidelio in E und Vestalin), eine Anzahl Solosachen für Gesang und Instrumente, ein Orgelstück mit Posaunenbegleitung, und das letzte (d. h. allerletzte) Finale aus Don Juan. Unter den Gesangvorträgen: Arie aus Titus, Baßarie aus der Schöpfung, Duett aus Jessonda, Sopran-Arie aus Freischütz, Cavatine von Rossini, war der der Titus-Arie durch Frau Reiter der hervorragendste; auch in der Reihenfolge der übrigen Stücke hat irgend ein kritischer Schicksalskobold zugleich die künstlerische Rangordnung bezeichnet; oder wär's kein Zufall? Das Orgelstück von H. Jucker aus Basel machte wenig Wirkung, wovon die Composition eben so viel als die Orgel Antheil zu haben scheint. Ein prüfender Blick auf die Register der letzteren schien mir wenigstens zu beweisen, daß ein stattliches Aeußere nicht immer auf ein stattliches Innere schließen läßt. Von den drei Instrumentalsolostücken für Clarinette (Hr. Sabon aus Genf), Violine (Hr. Eschmann aus Wädenschweil) und Violoncell (Hr. Knop aus Basel) waren die zwei ersteren recht gute Concertvorträge in üblicher Weise. Ueber den letzten aber, Spohr's 8tes Violin-Concert auf dem Violoncell gespielt, stößt ein Baseler Blatt doch etwas allzuunvorsichtig in die Lobposaune. Wahr ist, daß Hr. K. bedeutende Fertigkeit besitzt, daß er auch das Stück in seinem inneren Wesen aufzufassen bestrebt war, daß namentlich seine Behandlung des cantablen und recitativen Elements sehr vorzüglich war; nicht weniger wahr ist aber auch, daß von dem für die Geige berechneten Passagenwerk gar Manches unklar, klanglos, zum Theil ganz unvernehmlich vorüberhuschte, daß die Schlußkadenz, oder das, was Hr. K. davon mittheilte, doch etwas weit ab vom Originale lag, daß durch die Versetzung der Melodie in die niedere Octave Conflicte mit der Begleitung entstanden, die in der That ein abgehärtetes Ohr voraussetzen, kurz daß die Wahl dieses Stückes ein wohlgemeinter kühner Griff, aber gleich manchem anderen weltgeschichtlichen — ein Mißgriff war. Endlich kann ich nicht umhin über das Mozart'sche Finale noch einige häretische Ansichten zu äußern. Wie viel habe ich nicht Lamentationen darüber hören und lesen müssen, daß die Operndirectionen dem Don Juan diesen classischen Zopf nicht anzuhängen pflogen und pflegen. Himmel! wenn ich mir denke, nach jener Oper, und gar nach jenem Finale, worin noch ganz andere Dämonen, als die auf der Bühne, die Feuergeißel schwingen, diese Moralphilosophie, diesen gesungenen Katzenjammer anhören zu müssen! das würde mir munden wie nach einer an Hypokrene's Aetherfluth verpraßten Götterstunde ein Schoppen sehr guten, sehr klaren Wassers. Daß die Musik gut, wer leugnet's! Daß sie hier nicht gut ausgeführt sei, wer behauptet's? Ich am wenigsten. Aber sonderlich ergriffen war ich auch nicht.

Nun habe ich noch zwei Erscheinungen Ihnen vorzuführen, welche —

Durch Einquartirung unterbrochen . . .

Dz.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

In Folge der an den **Berliner Tonkünstler-Verein** gerichteten, in Nr. 10 dies. Bl. mitgetheilten Aufforderung des Hrn. G. Flügel, seine „neuen Nachtfalter" Op. 24 zu prü-

sen, und das Ergebniß bekannt zu machen, um zwischen den beiden ziemlich entgegengesetzten Beurtheilungen der HH. Dörffel (in dies. Bl.) und Koßmaly (in der Berl. Musikzeit.) zu entscheiden, giebt genannter Verein jetzt folgendes öffentliche Urtheil:

„Nachdem der unterzeichnete Verein, mit Bezugnahme auf §. 3. seines Statuts durch Hrn. G. Flügel in Stettin aufgefordert, ein Urtheil über dessen „neue Nachtfalter Op. 24" abzugeben, in der Sitzung vom 12ten Juli d. J. auf den Fall einzugehen beschlossen, so eröffnet derselbe, ohne Rücksicht auf andere bereits darüber veröffentlichte Kritiken, wie folgt: „Wenn der Musiker sich überhaupt bei einem abzugebenden Urtheile dahin bestimmen wird, sich an die Sache selber zu halten, so wird auch der Tonkünstler-Verein, als eine Versammlung von Musikern, mit Fernhaltung irgend welcher subjectiven Ergüsse in allerhand dichterischen Umschreibungen über die zur Beurtheilung eingesandten Werke genau eben so verfahren müssen, daß er prüft: ob Inhalt und Form im Gleichgewichte zu einander stehen und somit ein harmonisches Ganze erreicht worden ist. Es kommt hierbei zunächst der Name des fraglichen Werkes: „Nachtfalter" gar nicht in Betracht, weil eine besondere Form unter dieser Bezeichnung nicht bekannt ist, und, den Inhalt anlangend, einem Jeden überlassen bleiben kann, was er auf dem Gebiete der Tonkunst darunter verstanden wissen will. Hinsichts der Form, so ist diese bei den drei letzten Stücken überwiegend die Präludien- oder Etüdenform, während das erste Stück sehr geeignet ist, in einer Sonate die Stelle des Andante auszufüllen. Den Inhalt betreffend, namentlich in melodiöser Beziehung, ist dasselbe Stück den übrigen weit überlegen, indem der melodische Faden durchweg mit Grazie gesponnen ist: durchsichtig dabei in der Harmonie, und dennoch der Technik des Instrumentes entsprechend, zeugt es offenbar von dichterischer Anlage und von dem geläuterten Geschmacke des Verfassers. Wenn dies Stück somit allen Anforderungen genügt, so kommt es bei den übrigen dreien darauf an, bevor das Urtheil gegeben wird, zu bestimmen, wie weit die Freiheit dieser Form, die so eben bezeichnet wurde, die Bedingung einer einheitlichen Melodie-Durchführung zu lockern vermag. Erlaubt man der Form eine solche Freiheit, so ist natürlich jegliche Schärfe des Urtheiles ungerechtfertigt. Dagegen muß diese hervortreten, sobald man der Form nichts zu Gute hält. Der Tonkünstler-Verein erkennt demgemäß in diesen Stücken im Allgemeinen die technische Behandlung des Instrumentes an, findet eine feurige Anlage, eine bestimmte Haltung darin, und würdigt das charaktervolle Festhalten der Motive. Inzwischen ist der melodische Kern von so dichter harmonischer Schale umgeben, daß durch diese schwer zu ihm durchzudringen ist. Gedachte drei Stücke sind, um ein summarisches Urtheil zu geben, überwiegend das Ergebniß harmonischer Figuration und Combination, in dieser Weise aber mit anerkennungswerther Geläufigkeit im Satze und mit der Absicht, das Größeste erreichen zu wollen, niedergeschrieben; die melodische Entfaltung steht indessen mit der Formanstrengung in keinem Ebenmaaße."

Berlin, den 5ten August 1849. Der Tonkünstler-Verein."

Unsere Leser entnehmen hieraus, wie das Urtheil im Wesentlichen mit dem des Hrn. Dörffel (Nr. 46 des 30sten Bds.) übereinstimmt. Auch wir schließen uns derselben Ansicht an, indem wir noch Nr. 4 als die relativ gelungenste Nummer hervorheben, nächst dieser Nr. 1, im Uebrigen aber der Meinung sind, daß der Componist in diesem Werke nicht das glückliche Gelingen zeigt, welches viele seiner vorher erschienenen Tondichtungen auszeichnete. D. Red.

Vermischtes.

Leipzig. An Queißer's Stelle als Dirigent beim hiesigen Stadtmusikchor, welche Hrn. Saulhal provisorisch anvertraut war, ist Hr. G. Kunze, früher in Leipzig, gegenwärtig Musikdir. beim Linieninfanterieregiment zu Dresden, berufen worden. Wie verlautet, verliert das Chor sieben seiner tüchtigen Mitglieder durch Einrückung in das hiesige Theaterorchester, welches durch Besetzung der Stellen des dritten und vierten Hornes, der drei Posaunen und noch eines Cellisten und Bassisten, die bisher nur erforderlichen Falls durch das Stadtmusikchor verwaltet wurden, sich vervollständigt. — Hr. Barth, schon seit längerer Zeit als Dirigent des Stadtmusikchors pensionirt, ist am 22sten August, 74 Jahre alt, gestorben. Seine Verdienste um das Chor, wie überhaupt um Förderung des Stadtmusikwesens, werden sehr gerühmt.

Leipzig. Am 22sten August spielte Hr. Ed. Alvart, Harfenvirtuos aus Gent, im hiesigen Theater einen Concertsatz von Parish Alvars und eine Romanze eigener Composition beifällig.

Mad. **Sontag** hat im Majesty-Theater in London ein Concert gegeben, in welchem sie vier Gesangstücke in französischer, deutscher, italienischer und englischer Sprache sang. Thalberg spielte mehrmals, und Balfe dirigirte.

Ein Clavierauszug von **Franz Gläser's** neuester Oper: „die Heirath am Comersee" ist in der Hofmusikalienhdlg. von J. P. Olsen in Copenhagen so eben erschienen.

Im September d. J. wird in Braunschweig die hinterlassene musikalische Bibliothek des verstorbenen Prof. F. K. **Griepenkerl** (Herausgeber der neuen Ausgabe von S. Bach's Werken) öffentlich versteigert. Sie besteht hauptsächlich aus ausgezeichneten und seltenen Werken der älteren classischen Kirchenmusik in Partituren, wovon viele nur in Abschriften existiren, worauf Kenner und Sammler aufmerksam gemacht werden. Der Catalog ist von der Hofbuchhandlung von E. Leibrock daselbst zu beziehen.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 19. Den 2. September 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig. — Lieder und Gesänge. — Kritischer Anzeiger.

Die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig,

am 26sten Juli 1849.

Von Fr. Brendel.

In Folge der Bekanntmachung des Vorstandes des allgemeinen Tonkünstler-Vereins, daß zum 26sten Juli eine Versammlung der Mitglieder des Leipziger Tonkünstler-Vereins stattfinden werde, zu der auch auswärtige Künstler und Kunstfreunde Zutritt haben sollten, waren nachstehend verzeichnete Fremde anwesend:

Anger (bei Leipzig), Hr. R. Schaab, Lehrer.
Dessau, Hr. L. Kindscher, Seminarlehrer.
— —, Hr. E. Bernsdorf, Musiklehrer.
Eisenach, Hr. F. Kühmstedt, Musikdirector.
Eisleben, Hr. F. G. Klauer, Organist,
— —, Hr. F. A. Zipprich, (Mitglieder des Musik-Vereins daselbst).
Elterlein (im Erzgebirge), Hr. Ernst Gottschald, cand. jur.
Halle, Hr. G. Nauenburg, Gesangslehrer.
Hamburg, Hr. C. H. Bierwirth, Musiklehrer.
Köthen, Hr. E. Thiele, Musikdirector.
Lüneburg, Hr. L. Anger, Musikdirector.
Lucca, Hr. Belcke, Kammermusikus.
Magdeburg, Hr. Ehrlich, Musikdirector (Mitglied des Tonkünstler-Vereins daselbst).
— — —, Hr. A. G. Ritter, Musikdirector.
Meißen, Frl. Louise Otto, Schriftstellerin.
Merseburg, Hr. D. H. Engel, Musikdirector.
— — —, Hr. A. Teich, Musiklehrer.
— — —, Hr. Pippel, Cantor.
Pirna, Hr. Stöcker, Organist.
Stettin, Hr. G. Flügel, Musiklehrer (Mitglied des Tonkünstler-Vereins daselbst).

Die Versammlung hatte, wie schon in der Einladung bemerkt, diesmal mehr nur den Zweck einer geselligen Zusammenkunft. Da man sich früher in den Jahren 1847 und 1848 einstimmig für Wiederholungen in Jahresfrist entschieden hatte, so leitete uns der Wunsch, eine Unterbrechung, wenn irgend möglich, zu vermeiden, selbst für den Fall, daß nur geselliges Zusammensein das einzige Resultat wäre. Zugleich war es jedoch von Wichtigkeit in der Organisation der Vereine einen Schritt vorwärts zu thun, und da dies auf andere Weise nicht füglich geschehen konnte, als durch mündlichen Austausch der Ansichten, so mußte auch dies für die Abhaltung einer Versammlung wesentlich bestimmend sein. Ich hatte gehofft, daß diese Angelegenheiten sich in den ersten Morgenstunden erledigen würden, und sodann zu weiteren in Bereitschaft gehaltenen Gegenständen würde übergegangen werden können. Eine unangenehme Unterbrechung durch in der Stadt entstehenden Feuerslärm raubte uns jedoch eine kostbare Stunde, und es blieb für die Zeit vor Mittag nur noch Raum als einen Lückenbüßer einige Erörterungen über moderne Instrumentirung älterer classischer Werke einzuschieben.

Nachmittags 3 Uhr fand eine musikalische Unterhaltung Statt. Zum Vortrag kamen folgende Werke: 2te Sonate für Pfte. und Vcell. von Mendelssohn, D-Dur, vorgetragen von den HH. Enke und Tautmann; Drei Lieder von A. Böttger, comp. von Em. Klitzsch (Mscpt.), gesungen von Frl. E. Kietz; Neue Nachtfalter, Nr. 4, Blumenlese Nr. 2 (Mscpt.*) von G. Flügel, und Marsch aus Op. 76 (unter der Presse) von R. Schumann, vorgetr. von Frau E. Brendel; Scene und Arie aus „Oberon" von Weber (ursprünglich für Braham componirt und auf deutschen Bühnen gewöhnlich nicht ausgeführt), gesungen von Hrn. v. Rainer; Toccata von S. Bach, vorgetr. von Hrn. Organist Becker; Zwei Lieder von Norbert Burgmüller (Op. 3, Heft 1), gesungen von Frl. Kietz; Chromatische Phantasie von Seb. Bach, vorgetr. von Hrn. Musikdir. Ehrlich aus Magdeburg; endlich Quartett für Streichinstrumente von G. Flügel (Mscpt.**), vorgetr. von den HH. v. Wasielewski, Wilschau, Behr und Reimers. —

Die weiteren Abendstunden waren bestimmt zu einem von mir ausgearbeiteten Vortrage „über das Verhältniß des Kritikers und Künstlers", der zugleich zu einer längeren und interessanten Besprechung Veranlassung gab; zum Schluß fand, wie bisher immer, ein gemeinschaftliches Abendessen Statt; Frl. Kietz hatte die Güte, dasselbe durch den Vortrag einiger heiteren Lieder zu verschönern.

Nach dieser übersichtlichen Angabe wende ich mich zu dem Specielleren. Hr. Dörffel gab, nachdem ich mit wenigen Worten die oben schon angegebenen Gründe, welche uns auch dieses Jahr eine Versammlung wünschenswerth erscheinen ließen, bezeichnet hatte, einen ausführlichen Rechenschaftsbericht über die bisherige Thätigkeit sowohl bei den Versammlungen, als auch innerhalb der Vereine, zur Orientirung über Alles bis jetzt Erreichte und noch zu Erstrebende. Meine Vorlagen in Betreff der Tonkünstler-Vereine waren hauptsächlich auf Folgendes gerichtet: 1) Wahl eines neuen Centralvorstandes; 2) Bildung einer Casse durch Beiträge der Vereine für den Zweck, alle den sämmtlichen Vereinen gemeinschaftliche Ausgaben, so wie die Kosten der jährlichen Versammlungen und der dabei baldmöglichst zu veranstaltenden Orchesteraufführungen daraus zu bestreiten; 3) Erleichterung und Belebung des geschäftlichen Verkehrs unter den Vereinen. Weitere Mittheilungen betrafen sodann die Erstarkung und innere Thätigkeit der Vereine, die Wirksamkeit derselben an dem Orte des Bestehens und nach Außen, Austausch von in den Vereinen entstandenen Compositionen und wechselseitige Aufführung derselben, endlich die Verbindung der Vereine, gemeinschaftliches Arbeiten derselben, und Uebertragung von Aufgaben. Mehrere unserer Gäste, die HH. Anger, Belcke, Engel, Kindscher, erstatteten Bericht, warum es bis jetzt an ihren Orten noch nicht gelungen sei, Zweigvereine zu errichten. Es kamen die Mittel und Wege zur Sprache, die am passendsten zu diesem Ziel führen möchten.

Da die Zweigvereine nicht officiell vertreten waren, so konnten nur vorläufige Beschlüsse gefaßt werden, und es wurde festgestellt, denselben abschriftliche Mittheilungen darüber zugehen zu lassen, und ihre Ansicht zu vernehmen. Aus diesem Grunde beschränke ich mich auch hier nur auf allgemeine Angaben, das Nähere bis dahin versparend, wo die Beschlüsse Gültigkeit erlangt haben. Es wurde ein Vorstand gewählt, die nothwendigen Bestimmungen für die Bildung einer gemeinschaftlichen Casse getroffen, über den wechselseitigen Verkehr Mehreres festgestellt, endlich die wichtige Einrichtung vorläufig genehmigt, daß lediglich der Centralvorstand den Mittelpunkt aller Vereine bilden, der Leipziger Verein aber zu demselben in dasselbe Verhältniß als Zweigverein, wie jeder andere Verein treten solle. Als von der Verbindung der Vereine und von wechselseitiger Uebertragung von Aufgaben die Rede war, machte ich Mehreres namhaft, was auf solche Weise der Ausführung näher gebracht werden könne. Hr. Dörffel hatte in seinem Rechenschaftsbericht des Verzeichnisses von Pianofortewerken gedacht, was bei der ersten Versammlung angeregt, durch eine Commission unseres Vereins ausgearbeitet, jetzt ziemlich beendet noch im Laufe dieses Jahres im Druck erscheinen soll. Ich deutete darauf hin, wie es wünschenswerth sei, auch für andere Fächer der Tonkunst Aehnliches zu unternehmen, und gedachte des elenden Repertoirs unserer Sänger und Sängerinnen in den Concerten: einige wenige Arien werden abgeleiert, die man zum Ueberdruß Jahr aus Jahr ein hören muß. Sänger und Sängerinnen kennen die Literatur am wenigsten. Es ist nothwendig, einmal gründlich zu untersuchen, was aus alter und neuer Zeit zur Ausführung in Concerten Geeignetes vorhanden ist, und wenn die Ausbeute ergiebig ausfällt, dann mit Entschiedenheit auf größere Mannichfaltigkeit des Repertoirs zu dringen. Hr. G. Nauenburg der zugleich seines früher in dies. Bl. gemachten Vorschlags für das vorhandene Bedürfniß durch Composition von Concertarien mehr zu sorgen gedachte, übernahm es, in nächster Zeit einige Vorlagen zu machen. In demselben Sinne kam die

---

*) Erscheint nächstens bei F. Whistling.

**) Erscheint nächstens im Verlag der Hofmeister'schen Handlung.

Wahl kirchlicher Werke beim Gottesdienste zur Sprache. Vieles Vorzügliche bleibt unbeachtet, weil es von den Betreffenden nicht gekannt ist. Auf den Antrag Ritter's übernahm es Musikdir. Ehrlich, dem Magdeburger Verein darüber zu berichten, und diesen zur Begutachtung, so wie zur Ausarbeitung von Vorlagen zu veranlassen.

(Fortsetzung folgt.)

Lieder und Gesänge.

Otto Tiehsen, Op. 28. Sechs Gedichte von Lenau, Reinick, Burns, Prutz für eine Sopran-Stimme mit Begleitung des Pfte. — Berlin, Bote u. Bock. Pr. 25 Sgr.

Was im Allgemeinen den Geist dieser Lieder anlangt, so läßt sich einerseits nicht verkennen, daß er auf einem guten Grunde ruht und den Ausdruck einer musikalisch befähigten Natur an sich trägt; andererseits vermißt man freilich die Selbstständigkeit, die Energie der Gedanken; das Hinneigen zu vielbeliebten und verbrauchten Wendungen, das häufige Wiederkehren der Schlußfälle und gewisse Lieblingsgänge bringen eine Monotonie hervor; in der Auffassung macht sich ein zu weiches Element, eine Mattheit bemerkbar, die auch in anderweiten Liederwerken des Componisten deutlich hervortritt, und vielleicht in dem fortwährend kränklichen Zustande des Dahingeschiedenen ihren Erklärungsgrund findet. Letzteres trifft namentlich die beiden Lenau'schen Gesänge, Nr. 1 „An den Wind" und Nr. 4 „Kommen und Gehen", die nicht den Geist des Dichters sattsam erfassen. In Nr. 4 stört auch nebenbei noch das häufige Mendelssohnisiren. Am besten gelungen sind Nr. 2 „Sonntags Frühe" von Reinick, und Nr. 5 „Lied" von Prutz. Das erstere davon wegen seines entschiedenen Wärmegrades, das letztere hinsichtlich der anmuthigen Freundlichkeit, ohne Ansprüche jedoch auf Originalität machen zu können. Nr. 3 „Lied" von Burns, entbehrt des nationalen Elementes; überdies zeigen sich darin (namentlich in der zweiten Hälfte) deutliche Spuren von Trivialität. Nr. 6 „Ständchen" von Reinick; das Duftige, Zarte, nimmt sich in dem Polonaisenrhythmus und in seiner opernmäßigen, fast kecken und mit dem neueren Welschthum liebäugelnden Melodie wie eine Ironie aus auf die Romantik dieses Gedichtes. Wer Lust hat, vergleiche die Composition desselben von G. Wöhler „Dichterliebe" Nr. 1.

Aug. Lindner, Op. 10. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Hannover, A. Nagel. Pr. 22 gGr.

Diese Lieder sind auch einzeln zu bekommen zu den Preisen von 4, 5 und 6 gGr. Der Gehalt derselben ist von einem höheren Beurtheilungsstandpunkte aus völlig unbedeutend. Der Componist steht auf fremdem Boden, und zwar in solcher Weise, daß verschiedene Gefühlsweisen und Manieren in einander gemengt erscheinen — ein Beweis, daß er noch nicht zur Klarheit mit sich selbst gekommen, sein eigenes Selbst noch nicht zu geben weiß, sondern fremde Gefühle in sich aufnimmt und, ohne dieselben mittelst des Selbstbefriedigungsprocesses zu verarbeiten, blos als wohlgelungene Copien wieder von sich giebt. Dies die Schattenseite derselben. Trotzdem läßt sich jedoch eine nicht unbefähigte Natur daraus erkennen, die bei der formellen Bildung, die sich durch alle hin zeigt, und bei dem sichtbaren Streben, die Gedichte sinnentsprechend wiederzugeben, gewiß noch zu dem Punkte gelangen wird, wo das höhere, selbstständige Schaffen seinen Anfang nimmt. Die Vorbilder, die der Componist in diesen Liedern, vielleicht unbewußt und absichtslos, durchleuchten läßt, sind nicht gerade die nachahmungswerthesten. Auf diesem Standpunkte länger zu verweilen, dürfte seinem ferneren Schaffen Gefahr bringen. So begegnet man zu häufig jenen verbrauchten Gängen, Wendungen und Phrasen, die man allenthalben da findet, wo Gedanken fehlen. Im letzten dieser Lieder zeigen sich sogar deutliche Spuren von Donizetti und anderen ihm nachtretenden Componisten. Das Lied halte man ja fern von jenen vielgehörten, trivialen Opernklingeleien in- und ausländischer Tonfabrikanten. Als ein Beispiel, wie trivial die Melodie im letzten Liede klingt und wie sinnlos die Texteswort dazu sich ausnehmen, mögen folgende Tacte dienen:

u. s. w.

Ich küßte bei - nen rothen Mund.

Also Selbstkritik sei als ein radikales Mittel gegen derartige, vergiftende Einflüsse aufrichtig empfohlen.

Franz Löbmann, Op. 13. Zwei Lieder für Mezzo-Sopran mit Begl. des Pfte. — Leipzig, Whistling. Einzeln zu haben. Preis à ⅙ Thlr.

Zwei Lieder, deren Physiognomie ziemlich gleich ist. Nr. 1 „Nachts" von Uhland, ansprechend zwar in der Form, doch dem Gehalte nach etwas sehr allgemein, oberflächlich. Nr. 2 „Schottisches Lied",

aber ohne schottische Weise, keineswegs ergreifend, im Gegentheil trotz der „vielen Thränen" recht behaglich, mundrecht für Viele, denen die Liebe keine Schmerzen bereiten darf.

Otto Gerke, Op. 31. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Minden, Fißmer. Pr. 17½ Sgr.

Auch in diesen Gesängen begegnet man keiner Selbstständigkeit. Sie sind wohl geschickt gemacht, das Aeußerliche der Arbeit verräth musikalische Bildung; allein der Inhalt giebt uns nichts weiter als eine allgemeine Empfindungssprache, die nicht mehr fesselt; sie ist durch den Verbrauch bedeutungslos geworden. Findet sich auch hier und da Einzelnes, was an das Bessere streift und das Gebiet des Anempfundenen zu verlassen scheint, so sind dies nur wenige Stellen; das Matte und Vage, was im ganzen Charakter dieser Lieder liegt, wird dadurch nicht aufgehoben. Nr. 2 z. B. enthält in der ersten Hälfte einen guten Anlauf, die Melodie gewinnt durch den edleren, freieren Zug schon eher an Interesse; allein das Folgende paralysirt sie wieder. So wirkt denn auch die Monotonie, das immer Wiederkehrende in Gängen und Wendungen der Melodie, der Mangel an Mannichfaltigkeit verstimmend; sie gehen wirkungslos am Gemüthe vorüber.

Em. Klitzsch.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Lieder mit Pianoforte.

Norddeutsches Lieder-Album für 1 Singstimme. Hagemann u. Topp.

Von dieser Sammlung liegen vor: Nr. 2, 4, 5, 7, 8, 10, jede einzeln zu haben zu den Preisen von 7½, 10 u. 15 Ngr. Irgend wie Bemerkenswerthes bieten sie in keinerlei Weise; sie halten sich auf dem Boden jener allbekannten Flachheit, die leider noch in weiten Kreisen ihre Anbeter findet. Daß man aber dieselbe noch recht geflissentlich fördert, indem man vielleicht absichtlich aus bereits erschienenen Liedern gerade die schalsten heraussucht und daraus ein sogenanntes Album fabricirt, verdient eine nachdrückliche Rüge. Von den genannten Liedern sind Nr. 4, 5, 8 von Sponholtz, einem Preiscomponisten. Keins von diesen enthält Spuren eines Höheres anstrebenden Geistes, überall jene trivielle Stimmung, die, weil sie recht viel und absichtlich auf das Gefühl wirken will, eben nichts sagt als was man schon übersatt gehört hat. Sponholtz hat allerdings schon Besseres gegeben; warum strebt er nicht weiter, sondern gefällt sich in der Aussprache hohler Phrasen? Nr. 2 von Lindpaintner (aus Op. 136) ist um ein Weniges besser, wenigstens herrscht ein gesunderer Zug der Melodie darin. Nr. 7 und 10 stehen desgl. auf dem Niveau musikalischer Impotenz, — nichts als Töne, kein Inhalt.

Liederkranz. Sammlung auserlesener Lieder und Gesänge. Luckhardt.

Auch diese Gesänge sind einzeln zu haben zu 5 u. 7½ Sgr. Die Sammlung zeigt schon eine ganz andere Physiognomie; sie verdient Empfehlung und Beachtung, wenigstens kann dies von den vorliegenden sechs Gesängen (Nr. 19, 20, 21, 22, 23, 24) mit Recht gesagt werden. Nr. 19 „Resignation" und Nr. 20 „des Südens Veilchen" von Kühmstedt haben ein schönes, sinniges Wesen, namentlich ist „des Südens Veilchen" ein recht liebliches Blümlein. Desgleichen liegt in den übrigen ein tieferer, poetischer Grund, dem sie entsprossen: Nr. 21 „Nacht" von C. A. Scheidler, Nr. 23 „Ohne Lieb' keine Lust" von demselben, Nr. 22 u. 24 „Thränen" und „Jünglings Abschied" von Henri Tivendell. Das Spohr'sche Wesen macht sich darin sehr deutlich bemerkbar; allenthalben begegnet man jedoch einem gesunden Gefühle, obschon freilich die Selbstständigkeit noch dem Spohr'schen Einflusse erliegt. — Sämmtliche Lieder sind bereits erschienenen Liederwerken der genannten Componisten entnommen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 20. Den 5. September 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Schulgesang.

Ludwig Erk und August Jacob, Musikalischer Jugendfreund. Sammlung von Gesängen mit Clavierbegleitung für die deutsche Jugend aller Stände. Erstes Heft, 79 für das zartere Jugendalter geeignete Lieder enthaltend. — Essen, Bädeker, 1848. Ohne Preisangabe.

Das Werkchen ist auf drei Hefte oder Abtheilungen berechnet, die I. Abthl. für Kinder von 5—9, II. Abthl. für's Alter von 9—12, und III. Abthl. für die Jugend von 12—15 Jahren. Indem die Herausgeber von richtigen Grundsätzen hierbei ausgegangen sind, haben sie in diesem ersten Hefte, welches vorliegt, nichts aufgenommen, was nicht dem Sinne des zarten Alters angemessen wäre. Mit Recht bemerken sie, daß eine neue derartige Sammlung nöthig sei, da in den älteren vieles nach Text und Musik Ungenießbare sich finde. — Die Ausstattung ist sehr gut. Lehrenden und Lernenden sei das Werkchen zur Beachtung empfohlen.

D. H. Engel, Hausschatz deutscher Volkslieder. Für den Gesangunterricht in Schulen und zum Privatgebrauch in zwei- und dreistimmiger Bearbeitung. — Halle, Schmidt, 1849. Ohne Preisangabe.

Ohne die Nützlichkeit und Brauchbarkeit dieses Werkchens überhaupt in Abrede stellen zu wollen, muß doch Referent bekennen, daß es nicht durchgängig eine zweckentsprechende Auswahl enthalte, darunter auch Manches, was keineswegs den Namen „Volkslied" beanspruchen kann. Wenn diese Lieder zunächst für die Schuljugend bestimmt sind, so mußte auch dem Inhalte eine größere Aufmerksamkeit gewidmet werden. Der Verfasser scheint durch sein Princip in eine schiefe Stellung gerathen zu sein. Er wollte nämlich eine Sammlung von Liedern geben, die zwar zunächst für die Schuljugend bestimmt seien, doch aber auch im mündigen Alter noch gern gesungen würden. Hieraus folgte das Mißliche, daß Vieles darin enthalten ist, was wohl für die Schule paßt, aber dem mündigen Alter nicht mehr zusagt, und umgekehrt. Das mündige Alter greift, wenn es Singlust besitzt und zu musikalischer Ausübung überhaupt gelangen kann, dann nach dem, was seiner Neigung zusagt, und wird schwerlich bei dieser Sammlung stehen bleiben. Zweien Herren läßt sich schwer gut dienen. — Wenn der Verfasser „die Loreley" von H. Heine (nach der Silcher'schen Melodie, zweistimmig) mit aufgenommen hat, so paßt dies am allerwenigsten für die Schule dem Inhalte nach, und dem mündigen Alter wird die äußerst kahle Melodie nicht zusagen. Weber's „Schwertlied", „Lützow's wilde Jagd" u.s.w. dürften eben so wenig in den Kreis der Schuljugend passen. Wenn ferner für unpassendere, ältere Texte neuere, bessere den Melodien angepaßt worden sind, wie auch in anderen derartigen Werkchen, so kann man dagegen nichts einwenden; allein est modus — „Deutschland über Alles" von H. v. Fallersleben zur Melodie „Gott erhalte Franz den Kaiser" von Haydn, scheint denn

doch etwas fehlgegriffen, und nach der Menuett im Don Juan die „vier Wünsche“ von H. v. Fallersleben unterzulegen, möchte kaum vor der verdammenden Sündenrichterin Begnadigung finden. Das letzte der Sammlung, Nr. 107, „der Gottesacker“, wird noch nach dem früheren Irrthume als von C. G. Neefe componirt angeführt, es ist aber von F. W. Beneken, der es auf den Tod seiner vielgeliebten Schwester componirte; man vergleiche dessen größere Sammlung von „Liedern und Gesängen für fühlende Seelen“ (Hannover, 1787), und C. F. Becker, „Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte“ (Leipzig, Kößling, 1849). Em. Klitzsch.

(Schluß folgt.)

Aus Prag.

August 1849.

Lassen Sie mich meine Berichte mit einem gedrängten Ueberblicke unserer gesammten musikalischen Institute: Akademien, Theater, Kirchenmusik, Militairmusik u. s. f. beginnen. Dieser Hauptübersicht sollen dann die periodischen Berichte über die musikalischen Zustände und Leistungen in Prag nachfolgen.

Akademien. Die großen politischen Ereignisse der Jahre 1848 und 1849 sind nicht ohne Einwirkung auf diese Institute vorübergegangen. So haben sie uns den Gründer der Sophienakademie, Jelen, entführt, welcher aus einem populären Lieder- und Chorcomponisten, und trefflichen Musikdirigenten, ein Mitglied des Reichstags, Ordner desselben, und endlich Archivar der zukünftigen Reichstage geworden ist, und demgemäß — was er vor zwei Jahren noch nicht geträumt hätte, sein Domicilium in Prag mit Wien vertauscht hat. Die von ihm gegründete Sophienakademie, deren Leitung ihm, wie bekannt, schon seit einigen Jahren durch niedrige Cabalen entzogen worden war, hatte sich unter der Leitung Joh. Skraup's nie über die Mittelmäßigkeit in ihren Leistungen zu erheben vermocht; in der letzten Zeit war das Interesse der Theilnehmer und die pecuniäre Unterstützung so sehr gesunken, daß die Akademie nur noch durch die Opfer und Vorschüsse einzelner ehrenwerther Mitglieder ihre Existenz fristen konnte. Von Seite der obersten Schutzfrau und des Protectors, Fürst Rohan, geschah auch leider nichts Werkthätiges zur Unterstützung dieser Anstalt, welche einst so vielversprechend begonnen hatte. Hr. Skraup resignirte endlich. An seine Stelle wurde Hr. Joh. Mayr zum Musikdirector erwählt. Diese Wahl kann nur gelobt werden. Ich wüßte, besonders seit Hr. Ernst Maschek uns verlassen hat, keinen Tüchtigeren. Auch giebt sich Mayr seit den vier bis fünf Monaten seiner Ernennung alle Mühe, um das Institut wieder zu heben. Bei den zwei Musikproductionen, welche er seitdem veranstaltet hat, hatte man Gelegenheit, ihn nicht nur als trefflichen Dirigenten anzuerkennen, sondern auch zu bemerken, daß die Zahl und der Eifer der Mitglieder wieder im Wachsen begriffen sei. Nur die Wahl einzelner Tonstücke aus der Neuzeit war mißglückt, und des classischen Bodens, auf dem sich die Akademie zu bewegen versprochen hat, nicht würdig. Soll die Akademie gedeihen, so ist ihr eine regere Theilnahme von Seite des schönen Geschlechts (was überhaupt von allen unseren größeren musikalischen Productionen gilt), dann eine neue Ausschußwahl, und hauptsächlich eine ergiebigere pecuniäre Unterstützung nothwendig. Hr. Mayr ist gegenwärtig auch bemüht, für die Akademie ein Orchester aus Dilettanten und gratis wirkenden Künstlern zusammen zu stellen. — Die Cäcilienakademie, unter Leitung der HH. Aps und Bostl (Hr. Deutsch ist schon seit lange ausgeschieden), ist in diesem Jahre etwas karg mit ihren Productionen, will aber dafür, wie ich höre, zeitig im Herbste beginnen. Diesem Vereine kömmt wesentlich die Wohlhabenheit seiner Directoren zu Statten, welche im Verein mit ihrer nicht zu bestreitenden Thätigkeit stets mit Erfolg bemüht sind, Novitäten dem Publikum vorzuführen. Doch auch hier sind öfters schon bedeutende Mißgriffe in der Wahl geschehen, und ich glaube, der Verein hätte mit den Kräften, die ihm zu Gebote stehen, schon Größeres leisten können, als er geleistet hat. Mit Solosängern sind wir leider nicht gesegnet, und es blieb in den letzten Jahren sowohl der Sophienakademie als dem Cäcilienvereine oft nichts Anderes übrig, als sich die Mitwirkung der Opernsänger für die Solos zu erbitten. Qu'en dites vous? — Der akademische Gesangverein, den die Studirenden im vor. J. gegründet haben, war unter der umsichtigen und energischen Leitung des Musikdir. Ernst Maschek wacker vorgeschritten, und hatte zu großen Hoffnungen berechtigt. Leider aber vertauschte Letzterer seine hiesige, in pecuniärer Beziehung allzu ungenügende Stellung mit der ihm angebotenen sehr ehrenvollen eines Musikdirectors zu Genf, und das, was wir seither von dem akademischen Vereine gehört haben, beweist wenigstens nicht, daß er unter seinem neuen Director, Hrn. Kolleschewsky, einen Fortschritt gemacht habe. Dennoch wollen wir hoffen, daß dieser Verein, dem schon die Jugend und das natürliche Feuer seiner Mitglieder einen Vorsprung gegenüber anderen Vereinen giebt, in seinen Bestrebungen rüstig fortfahren und eine bedeutende Stufe in der Gediegenheit seiner Leistungen erreichen werde. An warmer

Theilnahme fehlt es ihm nicht. — Der Tonkünstlerverein hat zu seinen beiden großen Productionen zu Weihnachten vor. J. und zu Ostern dies. J. Mendelssohn's Elias gewählt. Beide Aufführungen waren gelungen und boten besonders der Frau Fehringer und dem Hrn. Versing Gelegenheit zur Auszeichnung. Sophienakademie und Cäcilienverein wirkten beide Male mit. Auch gab der Tonkünstlerverein vor Kurzem das jährl. Requiem für seine verstorbenen Mitglieder. Diesmal war es Mozart's Requiem, welches unter Hrn. Franz Skraup's Leitung vortrefflich ausgeführt wurde.

Unsere Oper hat sich, den Jahren 1845—1847 gegenüber, im Ganzen gehoben, was bei der Ungunst der Zeitverhältnisse um so anerkennenswerther ist. Die Ueberzeugung, daß nur durch ein energisches Zusammenwirken und durch Aufbietung aller Kräfte das Institut vor seinem gänzlichen Verfalle, dem es im vor. J. nahe war, gerettet werden könne, hat den Eifer der Mitglieder zu rühmenswerthen Anstrengungen angespornt. Wäre nicht die Direction — von der allgemeinen Geldnoth und dem verminderten Interesse an bloß unterhaltenden Beschäftigungen gedrängt — in die Nothwendigkeit versetzt worden, bedrückende Gagenverminderungen eintreten zu lassen, die immer auf den Eifer der Betheiligten lähmend einwirken, so würden wir wohl auch mehr Ursache haben, die Leistungen der Oper zu rühmen. Am Empfindlichsten traf diese Gagenreduction manche Mitglieder des ohnedem vergleichsweise sehr mäßig bezahlten Orchesters. — Die meisten Fächer der Oper sind doppelt, ja dreifach besetzt, und die ächt dramatischen Leistungen der trefflichen Fehringer haben in die Oper öfters eine Lebenswärme hineingebracht, die wir lange schmerzlich vermißt hatten; aber leider reicht das Organ dieser trefflichen Künstlerin für Sopranpartien nicht mehr aus, und ihre fernere Benutzbarkeit in diesem Fache wird nach gerade sehr problematisch. Was uns noch immer fehlt, ist eine Coloratursängerin. Frl. Soukup, an welche man bei ihrem Eintritt vom Conservatorium zum Theater vor vier Jahren so große Hoffnungen knüpfte, und zwar nach ihrem damaligen Standpunkte mit Recht — wird mit 1stem Sept. sich ganz von der Bühne zurückziehen — in's Privatleben der Ehe. Der Verlust ist zu verschmerzen, denn sie war seit der ganzen Zeit um Nichts vorgeschritten; ob aus Unfähigkeit, ob aus Suffisance — gleichviel! wir hatten schon seit geraumer Zeit nichts mehr von ihr gehofft. — Was unserer Oper vor Allem zu wünschen wäre, ja unserem Theater überhaupt, das ist: ein Umbau, bei dem den Forderungen der Akustik, wie auch jener der Bequemlichkeit und der Sicherheit bei Feuersgefahren bessere Rechnung getragen würde. — Ueber die böhmische Oper, als integrirender Bestandtheil des projectirten, eigentlich schon beschlossenen und bewilligten böhmischen Theaters behalte ich mir einen abgesonderten Bericht vor. — Zu bemerken ist in dieser kurzen Uebersicht noch, daß im Ganzen die italienische, namentlich Donizetti'sche Oper mit der deutschen so ziemlich gleichen Schritt hält, die französische Oper aber sehr schwach vertreten wird, woran wesentlich der Mangel an einer Coloratursängerin, und die Schwierigkeit für die meisten deutschen Opernmitglieder, sich in dem leichten französchen Conversationsstyl zu bewegen, Ursache ist. Entschiedenes Glück hat seit lange schon keine neue Oper hier gemacht — Flotow's Martha etwa ausgenommen, die der Direction mehrere volle Häuser verschafft hat.

Ueber den Stand unserer Kirchenmusik verstatten Sie mir, mich sehr kurz zu fassen. Es ist dies kein erfreuliches Thema. Selten hört man eine gute, gehörig besetzte und präcis ausgeführte Kirchenmusik, und nur die höchsten Festtage machen in den wenigen besser dotirten Kirchen, als: bei St. Veit, St. Niklas, am Teir, am Strahow, hiervon eine Ausnahme; viel öfter kann man hören, wie dem lieben Herrgott eine Katzenmusik dargebracht wird. Auch hört man leider selten einen guten Orgelspieler. Die Hauptschuld an jenem Uebelstande trägt die fast durchgehends schlechte Dotirung der Chorregenten, und die Geringfügigkeit der pecuniären Mittel zur Beischaffung von tüchtigen Mitwirkenden und von gediegenen Compositionen. Man darf daher auch den schlechten Stand der Dinge in den wenigsten Fällen den Chorregenten zur Last legen, welche, wenn auch meistens nur von mittelmäßiger Befähigung, doch fast durchgehends Männer sind, denen Fleiß und Liebe für ihr Fach nicht abgesprochen werden kann, die daher bei nur einigermaßen besser gestellten pecuniären Hülfsmitteln wenigstens Etwas Erträgliches leisten würden; wohl aber könnte man mit Recht fragen, warum denn unsere hohen Kirchenfürsten und Prälaten, die so salbungsreich von der Hebung religiöser Andacht, von der Glorie des herzerwärmenden katholischen Cultus zu sprechen wissen, nicht Etwas Reelles für die Verbesserung der Kirchenmusik thun, müßten sie auch dabei in ihren Säckel greifen. — Hoffen wir, daß unsere künftige constitutionelle Gesetzgebung Mittel finden werde, dieses grelle, durch Nichts motivirte „zu Viel und zu Wenig" einigermaßen auszugleichen.

Was Militairmusik betrifft, so werden wir freilich nicht so leicht einen vollständigen Erfolg für die ganz ausgezeichnete Kapelle des Regiments Colombini finden, welcher auch Jene des Regiments

Wellington in den meisten, und Jene des Regiments Latour in vielen Beziehungen gleich kam; indessen muß zugestanden werden, daß die Musik des hier stationirten 1sten Artillerie-Regiments, welches gegenwärtig den Namen Sr. Majestät unsers Kaisers führt, sich seit den verflossenen zwei Jahren bedeutend gehoben und uns unter der Leitung seines fleißigen Kapellmeisters Swoboda schon öfters sehr gute Leistungen vorgeführt hat. Auch das Musikcorps des Regiments Welden, welches gegenwärtig hier liegt, zeichnet sich durch Feuer und Präcision aus. Gewöhnlich sind jedoch bei den Orchesterpièceen dieser Militairkapellen die Streichinstrumente verhältnißmäßig zu schwach gegen die Blasinstrumente besetzt, was um so fühlbarer hervortritt, als die Beschaffenheit dieser Streichinstrumente an sich selbst meistens schlecht ist, indem wenig Kosten auf diese Rubrik verwendet werden.

Ueber die Aenderungen, welche unserem Conservatorium wahrscheinlicher Weise bevorstehen, behalte ich mir einen eigenen Bericht vor. D—.

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein. In der Abendunterhaltung für Mitglieder am 20sten August kamen zum Vortrag: Trio für Pfte., Viol. und Cello von C. E. Horsley, Op. 13, durch die HH. Kuhlau, Meier und Reimers; Präludium und Fuge für Pfte. (F-Moll) von Seb. Bach, Impromptu von F. Schubert, Op. 90, durch Frl. S. Samson; Capriccio für Pfte. von A. G. Ritter, Op. 17, durch Hrn. E. Fiedler; Zwei Scherzi (Mscpt.) von E. Bernsdorf aus Dessau, durch denselben; Sonate von Em. Bach für Pfte., durch Hrn. Papir.

Das Horsley'sche Trio fand, sowohl was das Streben des Componisten, als auch die darin enthaltenen und durchgeführten Ideen anlangt, alle Anerkennung, nur wurde zum Besten des Werkes gewünscht, daß es vor Veröffentlichung einige Kürzungen erfahren haben möchte. Es sei dessen ohngeachtet aber empfohlen. Ausnahmsweise erfreute uns Frl. Samson, die Leipzig nun verläßt, wo sie ihre am hiesigen Conservatorium und später unter Dehn in Berlin begonnenen Studien fortsetzte, durch den Vortrag der oben genannten Compositionen. Sie zeigte darin ein bei einer Dame seltenes Streben nach Erkenntniß des classischen Meisters, und bezeugte dadurch, daß dasselbe schon schöne Früchte getragen habe, indem die Auffassung und die Wiedergabe der Bach'schen Stücke sich ungetheilten Beifalls zu erfreuen hatten. In Ritter's unlängst erschienenem Capriccio machten die Anwesenden eine interessante Bekanntschaft. Die äußerst saubere Schreibweise und die ansprechenden, künstlerisch abgerundet durchgeführten Ideen des Tonstückes wurden laut gelobt. Möge dasselbe überall eine gleiche Theilnahme erfahren. Hr. Bernsdorf bekundet in seinen Compositionen ein hübsches Talent und wurden dieselben gern gehört, so wie der letzte Vortrag von Hrn. Papir willkommen war.

Nach Beendigung der musikalischen Vorträge fand noch die Eröffnung der Stimmzettel und Aufnahme neuer Mitglieder Statt. H. Schellenberg, Schriftführer.

Leipzig. Nachdem Tags zuvor Göthe's Gedächtniß durch Vorträge in der Aula der Universität, und Abends durch Aufführung des Egmont gefeiert worden war, fand am 29sten August im Saale des Gewandhauses ein Concert Statt, worin nur Compositionen Göthe'scher Texte zur Aufführung kamen; zunächst und zum ersten Male die Schlußscene aus dem 2ten Theil des Faust, von Rob. Schumann; sodann Lieder: das Veilchen von Mozart, Erlkönig von Reichardt, der König in Thule von Zelter, Neue Liebe, neues Leben von Beethoven, Gretchen am Spinnrade von Fr. Schubert, endlich Wandrers Nachtlied für vierstimmigen Chor von Hauptmann. Den 3ten Theil bildete Mendelssohn's Walpurgisnacht. Die Ausführenden waren: Frl. Mayer, Frl. Rieß, eine Schülerin des Conservatoriums Frl. Buck, und einige Dilettantinnen, so wie die HH. Behr, Pögner, Salomon und Widemann. Die Lieder wurden von Frl. Mayer und den HH. Behr, Widemann und Pögner gesungen; den Chor bildeten die Mitglieder der Singakademie, und das Thomanerchor; die Instrumentalpartie war durch das Concertorchester, die Harfenpartie in der Faust-Musik durch Frl. Cyth aus Karlsruhe, die seit Kurzem in Leipzig anwesend ist, vertreten. Die Ausführung der schwierigen Schumann'schen Musik verdiente, als eine erste, alle Anerkennung. Der Vortrag der Lieder erfreute sich vielen Beifalls; Reichardt's Erlkönig, obschon in der Auffassung trefflich, erscheint für die Gegenwart doch allzu dürftig; Zelter's tief aufgefaßtes Lied verlor etwas durch das zu schnelle Tempo, in dem es vorgetragen wurde. Was Hauptmann's an sich schöne Composition betrifft, so halte ich diesen Text durchaus nicht für solche Behandlung geeigt. Mendelssohn's Walpurgisnacht gelingt hier besonders trefflich, und bereitet dadurch immer neuen Genuß. Ueber Schumann's großartige Schöpfung in nächster Nummer Ausführlicheres. Fr. Br.

Vermischtes.

Es heißt, **Adolph Henselt** würde eine Reise nach Paris antreten, glücklicher Weise bestätigt sich also eine frühere Todesnachricht nicht.

Berichtigung. Nr. 18, S. 93, Sp. 1, Z. 11 v. u. lies organische statt energische Gestaltung.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 21.** Den 9. September 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig (Forts.) — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig,
am 26sten Juli 1849.

(Fortsetzung.)

Eine Stelle in der Schrift von Biedenfeld: die komische Oper der Italiener, Deutschen und Franzosen, die ich auch schon in der Recension derselben (Bd. XXX Nr. 38, S. 211) erwähnte, gab mir Veranlassung, diesen Gegenstand, wie schon im Eingange bemerkt, um eine freie halbe Stunde vor Tisch noch zu benutzen, zur Sprache zu bringen. Die am citirten Ort nur im Auszug mitgetheilte Stelle ist vollständig folgende:

„In den Irrthum der Modernisirung großer älterer Werke sind sogar große Meister und denkende Kunstmänner, wie Mozart, Spohr, Mosel u. s. f., verfallen: aber der größere Reichthum an Instrumentation konnte einzelnen Werken von Händel und Gluck keinen modernen Geist einhauchen und die Posaunenzusätze im Don Juan keinen höheren Schwung verleihen. Jede Zeit kleidet ihren Geist in eigenthümliche Formen und Gewänder, welche wesentlich sind, mit ihm ein harmonisches Ganze bilden: die mediceische Venus wird durch einen Schnürleib und buntgestickten Unterrock nicht schöner, und Götz von Berlichingen würde mit Achsrlschnur und Epauletten wahrscheinlich keine poetisch ansprechendere Gestalt. Diese Sucht der Modernisirung älterer Kunstwerke ähnelt jener Wuth der modernen Gärtnerei, alle Blüthen der Natur zu gefüllten zu machen und sie in eine runde Gestalt einzuzwängen: durch die Füllung geht die Fruchtbarkeit verloren und in der allgemeinen Rundung jener Reiz der eigenthümlichen Formen und ihrer Mannichfaltigkeit, mit beiden der wundervolle Zauber der Natur. Solche Modernisirung älterer Werke schadet überdies geradezu der äußeren Wirksamkeit und der Geschmacksbildung des Publikums, denn die moderne Zuthat von Fülle zeigt den ursprünglichen Gehalt nur um so auffallender in einem Scheine von Armuth und Blöße, welche eine lebendige Erfassung und Theilnahme gar nicht aufkommen läßt, und gewöhnt anderseits die Menge an den unglückseligen Hang, nur in der Masse äußerer Mittel Kunstgenuß zu suchen und Kunst zu erkennen, so allmälig im ewigen Einerlei für Wahrheit und Schönheit stumpf zu werden, und sich nur durch materielle Wirkungen noch momentan anregen zu lassen, ohne mehr für das Poetische in der Kunst wahrhaft erwarmen zu können."

Ich bemerkte hierüber zunächst, wie Biedenfeld's Worte wohl geeignet seien, interessante Fragen anzuregen, wenn schon dieselben nicht als richtig anerkannt werden könnten; beide Beispiele seien unpassend gewählt; der mediceischen Venus Kleider anzuziehen, sei eine kolossale Geschmacklosigkeit, sei eine Umgestaltung jenes alten Werkes, mit welcher die moderne Instrumentirung keineswegs in Parallele gestellt werden könne; die moderne Instrumentation enthalte wirkliche Fortschritte, Kleider für die Statue der Venus dagegen könnten nur als eine lächerliche Mode betrachtet werden. Eben so sei in dem Beispiel von Götz von Berlichingen vergessen, daß der Ritter zwar eine alterthümliche Gestalt sei, aber bei Göthe, also in einem durchaus modernen Werke auftrete, unserer Zeit demnach schon nahe genug gerückt sei. — Das

Wesentliche meiner Ansicht faßte ich in folgende Sätze zusammen:

1) Ewige Werke, solche, die wirklich dem Wandel der Zeiten unerreichbar dastehen, müssen stets ihre ursprüngliche Gestalt behalten. Hierher gehört die antike Skulptur, gehört Palestrina, gehört Shakespeare, dieser aber mit einzelnen Ausnahmen. Bei vollendeten Werken dieser Art ändern zu wollen, sei eine Narrheit. Eben so müsse 2) das Eigenthümliche der jedesmaligen Kunststufe, so wie das Nationelle geschont werden. Die Magerkeit der Gestalten z. B. bei der alten niederländischen und deutschen Malerei gehöre wesentlich zum Ganzen des Kunstwerks, und könne nicht beseitigt werden, ohne die Kunstschöpfungen selbst zu ganz anderen zu machen; eben so wenig seien z. B. die eigenthümlichen, der Singstimme bei Händel und Bach zuertheilten Figuren zu ändern. Dagegen dürfe 3) das, was entschieden Mode einer früheren Zeit war, oder was aus unzureichenden Mitteln hervorging, umgestaltet werden. Jede Zeit hat das Recht, zu verlangen, daß das, was ihr geboten wird, in der ihr gemäßen Form erscheine. Es ist falsch, die Mode einer früheren Zeit einer späteren aufdrängen zu wollen, oder zu verlangen, daß sie sich durch Untergeordnetes, einem überwundenen Standpunkte Angehöriges befriedigt finde. Hierhin gehört die Form und die Menge der Arien in den alten Werken, hierhin gehört die Instrumentation. Ich bemerkte, wie auch hier große Vorsicht und Mäßigung herrschen müsse; falsch aber sei es meiner Ansicht nach, in solchen Fällen die in Deutschland beliebte Pietät für das Alte bis zum Extrem zu steigern, und mit offenbar Veraltetem und leicht zu Beseitigendem das Publikum zu behelligen. In solchem starren Festhalten liege der Grund, weshalb sich das Letztere so oft von bedeutenden Kunstschöpfungen der früheren Zeit abwende. Die Gelehrten, die Kunstkenner denken bei uns nur an sich, nicht aber an die Masse des Volks, welche auch ihre Berechtigung hat. Ein altes Werk in seiner Originalgestalt zu genießen, ist jedenfalls das Höhere, und mag Eigenthum des Gelehrten, des Kunstkenners bleiben. Bei öffentlichen Darstellungen dagegen bilden die letzteren nur einen kleinen Theil, und die Rechte der Gesammtheit sind zu berücksichtigen. So bin ich entschieden für Umgestaltung unter den oben angegebenen Gesichtspunkten, und glaube auf diese Weise die wichtige Frage gelöst zu haben. Der Kunstkenner mag sich privatim an der Originalgestalt ergötzen; bei öffentlicher Aufführung ist es durchaus mehr als eine allenfalls zu duldende Accommodation, ist es nothwendig, im Sinne der Gegenwart Aenderungen sich zu erlauben.

Nach diesen Bemerkungen ergriff zuerst Hr. Kühmstedt das Wort, indem er sich Biedenfeld's Ansichten anschließe. Was Brendel angeführt habe, sagte er, scheine ihm nicht genügend motivirt, denn erstlich sei zwischen Abschneiden und Umarbeiten ein Unterschied, und dann sei auch die Rücksicht auf's Publikum nicht stichhaltig. Wiefern solle bei Arien im Messias z. B. Umänderung stattfinden ohne den Verlust ihrer Eigenthümlichkeit? Wolle man die Triller und Verzierungen wegschneiden, dann habe man eben keine Arie von Händel mehr. Man gebe daher entweder die Sache wie sie aus dem Kopfe des Componisten hervorgegangen und durch den Zeitgeist bedingt gewesen sei, oder man lasse sie ganz weg, denn wenn man schneide, so sei es ja nicht mehr der Gedanke des Componisten und der Zeit. Die Instrumentation betreffend, so könne man zwar hier ändernd und bessernd eingreifen; doch wisse man auch, daß die älteren Meister mit großer Vorsicht und Weisheit dabei zu Werke gingen, und daß bei aller Unvollkommenheit und Geringfügigkeit der Mittel sie so vortrefflich instrumentirt haben, daß es feststehe: wir Alle machen es nicht besser, und auch Mozart habe es nicht besser gemacht als Händel. — Org. Becker stimmt dem völlig bei. Sollen die Gemälde unberührt bleiben, so mögen auch die classischen Werke unberührt bleiben. Nicht-classische Werke mit Formen, die uns gegenwärtig nicht mehr zusagen können, wie die Opern von Hasse, Graun u. s. f., lasse man deshalb ganz ruhen und führe sie nur in historischen Concerten vor. Wolle man aber Etwas aus dem 18ten Jahrhundert von einem Händel, von einem Bach bieten, so gebe man dies rein und unverfälscht. Jedes, was daran gemäkelt werde, sei eine Versündigung gegen die Meister. — Flügel bekannte sich zu derselben Ansicht.

Hierauf entgegnetete Ritter, es müsse zunächst ein Mißverständniß beseitigt werden: es sei nicht die Rede von um-, sondern von bearbeiten. Sage man, Mozart habe uns den Messias nicht näher gebracht, so müsse er widersprechen. Allerdings sei dies der Fall, da Mozart durch die Instrumentation Händel's Musik für Concertaufführungen möglich machte, indem derselbe die Orgel durch Blasinstrumente ersetzte. Sei die Wahl, ob der Samson z. B., welcher keine Kirchenmusik ist, ganz unberührt und ungehört bleiben, oder instrumentirt und gehört werden solle, so entscheide er sich für Letzteres: besser demnach, die Werke werden aufgeführt, als nicht aufgeführt. — Becker erwiderte, Mosel's Bearbeitungen der Händel'schen Oratorien, Lindpaintner's Bearbeitungen von Marcello's Psalmen lassen das Original

nicht wiedererkennen, sie sind Verballhornisirungen. — Ritter: das sind Umarbeitungen. — Kühmstedt: Wir scheinen von den Streitpunkten abzugehen. Es fragt sich jetzt, ist uns das Werk geistig oder materiell näher gebracht worden? Wesentlich verschieden ist, ob das Werk aus Princip oder aus praktischen Gründen Aenderungen erleidet. Das war aber nicht der streitige Punkt. Ritter selbst hat ausgesprochen, es sei besser, wenn das Werk in seiner ursprünglichen Form vorgeführt werde. Jede Zuthat in der modernen Weise ist dem Geiste der damaligen Zeit im Tod zuwider. Wenn wir diese Stücke nicht in ursprünglicher Weise wiedergeben können und wenn nicht wirklich Neues hinzugethan wird, dann stimme ich bei. — Ritter: Wenn aber gesagt wird, wir hören die Werke lieber nicht, dann will ich die Blasinstrumente. — Brendel: Meine Ansicht ist nicht so weit entfernt, ich will das Werk in der Originalgestalt, es gewinnt selten bei Bearbeitungen, sondern verliert meistens; doch wünsche ich die Accommodation, damit die Werke im Leben bleiben. Man soll die Pietät nicht so weit treiben, dieselben lieber zu begraben, als sie mit wenigen Umgestaltungen dem Publikum zuzuführen. — Flügel macht auf das Verführerische der Accommodation aufmerksam; Bernsdorf erwähnt Händel's Trompeten, welche gegenwärtig nicht mehr vorhanden seien; Ritter bemerkt in Bezug auf die Arien, er mache sich nichts daraus sie wegzulassen, gesteht jedoch, Mozart sei schon zu weit gegangen. — Ehrlich bezieht sich auf Thibaut's „Reinheit der Tonkunst" und erklärt sich bestimmt dafür, ein wahrhaft classisches Werk dürfe gar nicht verändert werden; es scheine ihm, wir seien im Geiste der Zeit befangen, wenn wir bearbeiten, das Colorit allein mache es nicht. — Ritter entgegnet dem, die Noten können nicht durchaus blos gespielt werden, wie sie in der Partitur stehen, auch die Ziffern (des Generalbasses) habe man hören zu lassen. Die durch dieselbe bezeichnete Begleitung wolle er durch Blasinstrumente ersetzt haben, die Streichinstrumente sollen bleiben. — Frl. Otto bemerkte, es seien bis jetzt meist nur die Stimmen der Künstler gehört worden, die Rechte und Forderungen der Laien habe man zu wenig beachtet. Die Künstler würden die Werke lieber in ihrer Urgestalt, das Publikum lieber in einem dem Geiste der Zeit entsprechenden Gewande hören. Darum müsse man Bach und Händel, deren Werke nicht blos für einige Kenner da seien, populär machen. — Brendel wies noch auf Shakespeare hin, bei welchem der vorliegende Fall Anwendung finde. — Becker äußerte, es gebe genug Werke, die auf uns noch wirken wie zu ihrer Zeit; andere Werke, die dies nicht thun, lege man ad acta.

Nachdem sich auf diese Weise die Ansicht der Versammlung in ihrer Majorität dahin festgestellt hatte, daß die classischen Werke in ihrer Urgestalt zu belassen seien, so wurde die Discussion aus Mangel an Zeit abgebrochen, und die Vormittagssitzung geschlossen, ohne daß jedoch die entgegenstehenden Ansichten sich wesentlich genähert hatten.

In den späteren Abendstunden, nachdem das bei der musikalischen Unterhaltung anwesende Publikum sich entfernt hatte, eröffnete ich die Besprechungen mit folgendem Vortrag:

Ich glaube ein zeitgemäßes Thema zu behandeln, wenn ich Einiges über Kritik, über die Frage, wer vorzugsweise sich bei der Kritik betheiligen soll, über das Verhältniß des Kritikers und Künstlers sage, diesmal mehr was das Persönliche, weniger was die Sache betrifft.

Die musikalische Kritik in rein sachlicher Hinsicht und abgesehen von persönlichen Beziehungen ist schon vielfach Gegenstand der Erörterung gewesen. Was die ältere betrifft, so habe ich mich früher (Bd. 22) bemüht, den Entwicklungsgang derselben in einem eigenen Artikel zu charakterisiren. Später ergab sich in den Streitigkeiten mit J. Schäffer Gelegenheit zu weiteren Bestimmungen und Erläuterungen. Das Persönliche ist selten in den Kreis der Besprechungen gezogen worden. Rochlitz schrieb einen trefflichen Artikel über das Verhältniß des Kritikers zum Künstler, auf den ich zurückkommen werde, wenn ich in dem Streit mit Koßmaly die Kritik zu besprechen habe. Sonst ist das Persönliche nur wenig berührt. Nur erst neuerdings kamen mehrere Anregungen. Im vorigen Jahr schrieb Fl. Geyer über das Verhältniß des Kr. z. Künstl. Vor Kurzem entspann sich ein Streit zwischen diesem und Dr. Lange. Ich nehme die Sätze zum Ausgangspunkt, die in dem Streit zwischen den beiden letztgenannten zur Sprache kamen. Lange, in einem: Kritik und Humanität überschriebenen Aufsatze, hatte behauptet, „er halte die Stellung eines Kritikers mit der eines Componisten oder ausübenden Künstlers für unvereinbar"; er arbeitete darauf hin, daß beide Thätigkeiten streng geschieden würden, und wollte die Künstler ganz von der Kritik ausgeschlossen wissen. Dem trat Geyer gegenüber mit der Bemerkung: es sei eben so einseitig zu verlangen, ein Künstler solle keine Kritik üben, als zu behaupten, nur ein Musiker solle Kritik üben. Er faßte seine Ansicht in dem Satze zusammen: Mag Kritik üben wer kann. Dr. Lange ließ hierauf noch einen Artikel folgen zur Erläuterung einiger Sätze und zur Verständigung überhaupt. — Soll die Frage

im Allgemeinen beantwortet werden, so kann es meiner Ansicht nach auf keine andere Weise geschehen, als es durch Geyer geschehen ist. Ich sprach mich in ganz ähnlicher Weise bei anderer Gelegenheit, bei der Frage, wer den Fortschritt mache, der Kritiker oder Künstler, dahin aus: den Fortschritt mache, der ihn macht. Gleich von Haus aus eine Scheidung vorzunehmen, wie es Lange thut, halte ich für unzweckmäßig. Dies schließt jedoch keineswegs aus, daß ich im Verlauf seiner Erörterungen einzelne Bemerkungen sehr richtig finde, und diesen beipflichte.

Betrachten wir die Sache etwas näher, und zu diesem Zweck die Aufgaben der Kritik. Die Kritik kann sich mit der technischen Correctheit des vorliegenden Werkes beschäftigen, sie kann die technischen Eigenthümlichkeiten des betreffenden Componisten verfolgen, die Art, wie er seine Gedanken zur Darstellung gebracht hat u.s.f.; es ist dies die unterste Stufe der Kritik; sie begann damit im vorigen Jahrhundert. Bei weiteren Fortschritten wird sie zu allgemeineren Sätzen, die sie aus der Betrachtung vieler Kunstwerke abstrahirt, fortgehen, sie wird Regeln, Maximen zur Befolgung aufstellen. Sie tritt damit schon der Theorie der Kunst, so wie der allgemeinen Kunstwissenschaft näher. Ihre Aufgabe ist damit aber nicht abgeschlossen. Je mehr bei fortschreitender Bildung die geistige Seite der Kunst zum Bewußtsein kommt, um so entschiedener macht sich die Forderung geltend, diese Seite zu erfassen und in den poetischen Inhalt des Kunstwerks einzudringen. Wir haben hier die Stufe der psychologischen Beschreibung des Inhalts eines Kunstwerks, die Uebersetzung desselben in ein poetisches Gegenbild. Endlich im weiteren Fortgange führt die Kritik, die Betrachtung der Kunstwerke überhaupt, zur Aesthetik, zur höheren Kunstgeschichte, und hat diese zu ihrer Voraussetzung. Sie erblicken hier eine große Mannichfaltigkeit der Aufgaben, obschon damit dieselben noch keineswegs erschöpft sind. Aus dem Gesagten aber geht wenigstens die Vielseitigkeit dessen hervor, was die Kritik zu erstreben hat. Den Componisten, den praktischen Musiker wird in der Regel mehr die technische Seite interessiren, er wird bei seinem Collegen zunächst und vorzüglich die Art des Machens betrachten. Der gebildete Kunstfreund hält sich mehr an die poetische Seite. Der Kritiker von Profession wird mehr eine wissenschaftliche Richtung in seinen Arbeiten erstreben, der Aesthetiker mehr das rein Aesthetische. Kein Einzelner aber wird der Aufgabe vollständig genügen, kein Einzelner wird allein die Kritik vollständig repräsentiren können; er wird immer mehr die eine oder die andere Seite hervortreten lassen; die Aufgabe ist so umfassend, daß das Zusammenwirken der Künstler, Musikgelehrten und aller Vertreter der verschiedenen Fächer nothwendig ist, und es ist darum meines Erachtens das einzig Wahre, daß Alle sich die Hand reichen und gemeinschaftlich arbeiten; der Componist sowohl wie der Gelehrte, der praktische Musiker wie der Aesthetiker müssen sich betheiligen. Allerdings bin ich der Meinung, daß auf dem Gebiet der Kritik der Kritiker von Profession an der Spitze stehen müsse, wie auf dem der Composition der Künstler. Auf dem Gebiet der Kritik nimmt der Künstler, der sich dabei betheiligt, nur eine untergeordnete Stelle ein, auf dem der Composition steht der Künstler obenan und der Kritiker in zweiter Linie. Der Künstler wird auf dem Gebiet der Kritik immer nur Bausteine, einzelne Anregungen geben können; zu einer Beherrschung des ganzen Gebiets wird er nie gelangen, weil ihm als Künstler die wissenschaftliche Gewandtheit nicht in dem Grade eigen ist, wie dem Kritiker; auf dem Gebiet der Composition ist der Kritiker untergeordnet, weil er sich selten oder nie in das Reich der Phantasie so vollständig wird erheben können, wie es die freie künstlerische Production fordert; auch aus dem allgemeineren Grunde sind beide Gebiete gesondert, daß ein Mensch nicht zugleich in zwei verschiedenen geistigen Sphären seinen Mittelpunkt haben, in beiden mit gleicher Energie thätig sein kann.

Noch mancher Umstand von Wichtigkeit kommt außerdem hinzu, geeignet meinen Sätzen als Beleg zu dienen. Dr. Lange führt die bekannte Stelle von Jean Paul an, wo dieser von passiven Genies mit mehr empfangender als schaffender Phantasie spricht, denen im Schaffen jene geniale Besonnenheit abgeht, die nur der Zusammenhang aller und großer Kräfte hervorbringt. Solche Menschen, meint er sehr treffend, seien mit höherem Sinn als das kräftige Talent, aber mit schwächerer Kraft ausgerüstet; während sie im Erfinden von einer Nebenkraft umschlungen wären, herrschten sie im Empfinden mit besonnener Phantasie und faßten die Welt und Schönheit philosoph- und poetisch-frei an und auf. Die Besonnenheit, welche auf fremde Schöpfungen so hell scheine, werde über der eigenen zur Nacht. — In der That, der Schaffende ist auf einen engeren Kreis beschränkt, aber hier mit erhöhter Kraft begabt; der wahre Beurtheiler ist universeller, besitzt aber nicht die concentrirte Kraft. Der Künstler vermag darum nicht so wie der Kritiker, sich an die verschiedensten Individualitäten hinzugeben und in sie einzudringen, und die Folge davon sind die vielen falschen Urtheile der Künstler über ihre Genossen. Aber auch abgesehen von alle dem, so lehren uns mannichfache Erfahrungen, daß der Künstler nicht allein die Kritik verwalten darf. Ich bin der Meinung, daß der Kritiker

von Profession ruhiger, unbefangener, unparteiischer urtheilen wird als der Künstler. Fl. Geyer bemerkt, der Künstler sehe sich doch wohl von Keinem lieber beurtheilt als vom Künstler, dieser stehe ihm am nächsten. Meine Erfahrungen beweisen das Gegentheil. Ich finde, daß Keiner härter urtheilt, als der Musiker über seinen Collegen, daß das ruhige und sorgfältige Abwägen nicht allein, sondern auch das nachsichtigere Aufnehmen mehr bei dem Kritiker als bei dem Künstler zu Hause ist. Uebrigens bedarf es wohl kaum erst einer Bemerkung, daß der gute Componist darum noch lange kein guter Recensent ist, eben so wie der letztere, weil er guten Rath zu ertheilen weiß, darum keineswegs im Stande ist, Alles so musterhaft zu vollführen, wie er angiebt. Auch des Umstandes sei nur im Vorübergehen gedacht, daß der Musiker zu leicht geneigt sein wird, über dem Technischen die Hauptsache, die poetische Seite zu übersehen, Ausnahmen wie überall, so natürlich auch hier zugestanden.

Die Kritik wird jetzt oftmals so rücksichtslos angegriffen, daß es nothwendig ist, auch auf Einiges, was sie als hervorstechendes Eigenthum besitzt, hinzudeuten. Früher war die Gewandtheit des Schreibens nur selten den Musikern in dem Grade eigen, daß sie als Schriftsteller auftreten konnten; die Kritik war schon darum ein gesondertes Fach. Die erhöhte Bildung der Neuzeit macht diesen Unterschied verschwinden. Aber es giebt andere Unterschiede, die noch keineswegs ausgeglichen sind. Ich fordere von dem Kritiker eine vollständige Literaturkenntniß, ich verlange, daß er mit allen Namen vertraut ist, daß er in dem Fach, auf welches er seine Blicke gerichtet hält, die Componisten, die Geschichte derselben, ihre Entwicklung kennt. Das ist keine Kleinigkeit; das ist keineswegs ein Wissen, welches man sich, etwas in die Kritik hineinpfuschend, erwirbt, und wir haben darum so oft das Beispiel, wenn Musiker kritisiren, daß sie nicht orientirt sind, daß sie Namen verwechseln, oder ihnen mit Op. 30 ein Componist zum ersten Male begegnet. Ich verlange, daß der Kritiker, der Schriftsteller über Musik überhaupt kenne, was in seinem Fache geleistet worden ist. Das ist wieder ein besonderes Studium, was dem praktischen Musiker nicht darum, weil er Componist ist, so ohne Weiteres zufällt. Wir haben darum das trostlose Beispiel, daß es bei uns so langsam vorwärts geht, daß man wiederbringt, was schon längst gut gesagt ist, und man sich über Fragen streitet, die vor zwanzig Jahren vortrefflich gelöst sind.

Mein Resultat ist, daß wir die Mitwirkung der Künstler bei der Kritik nicht blos wünschen, daß wir es für Pflicht eines Jeden halten, wenn er es vermag, sich zu betheiligen. Alle müssen arbeiten an dem Bau ohne thörigte Streitigkeiten, und sich in wechselseitiger Bescheidenheit die Hand reichen. Die Leitung der kritischen Angelegenheiten überhaupt aber muß dem Kritiker von Profession, d. h. dem, der in solchen Bestrebungen den innersten Mittelpunkt seines Bewußtseins findet, überlassen werden; dieser muß hier, so zu sagen, den Ton angeben, während umgekehrt auf dem Gebiet der Composition natürlich der Kritiker dem Componisten den Vortritt läßt. Aber beide, Kritiker und Künstler, müssen sich möglichst nahe treten, und eine schroffe Trennung ist ein Unding.

(Fortsetzung folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

A. Wallerstein, Op. 43. Ein Frühlingstag. Phantasie. Nagel. 12 gGr.

„Sollt' im Frühling ich allein schweres Sinns und traurig sein?“ Dies das Motto, welches der Verf. beigefügt hat. Das Stück steht in F, und besteht zunächst aus einem langsamen, einleitenden Satz mit Abwechselung nach Des, sodann aus einem Allegro grazioso im Zweiviertel, zuletzt aus Nachklängen vom Anfang. Also früh, mittags, abends — wenn wir den „Frühlingstag“ recht zu deuten verstehen. Der Vorzug der Klänge ist, daß sie nicht gesucht sind und ganz zwanglos am Gehör vorüberfliehen. Ein dichterischer Gehalt oder etwas Besonderes ist nicht in und an ihnen.

S. Thalberg, Op. 57. Nr. 7. Fantaisie sur des thèmes de l'opéra: la Cenerentola de G. Rossini.

[Décameron par S. Th. Dix Morceaux p. P., servants d'école préparatoire à l'étude de ses grands morceaux.] Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.

Für den Musiker ohne Reiz, für den Techniker ohne Interesse, obschon ein kleiner Schimmer aus Thalberg's Glanzperiode sich darüber breitet. Das Stück kommt, wie die ganze Sammlung, zu spät und vermag nicht zu ziehen.

C. Evers, Op. 13. Chansons d'amour. Nr. 16. Danemarc. Haslinger. 1 Fl. C.M.

Ein Thema mit vierfacher Veränderung bildet den Inhalt. Das Ganze ist anfangs ziemlich ansprechend, verflacht sich jedoch im weiteren Verlauf.

F. Liszt, 3 Etudes de concert. Kistner. Nr. 2 u. 3, jede 15 Ngr.

Die erste der Etüden haben wir unlängst angezeigt. Wie in dieser, so giebt auch der Verf. in den vorliegenden Etüden Nüsse zum Aufknacken, die gar keine, oder sehr vertrocknete Kerne enthalten. Selbst in technischer Hinsicht geht diesmal der Spieler fast leer aus, da er kaum mehr als nichts vorfindet, das ihm Ueberraschung bereitet.

R. Willmers, Hochzeit-Marsch aus der Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum von Felix Mendelssohn-Bartholdy für das Pfte. frei übertragen. Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Der Verf. bietet Alles auf, aus dem Instrument ein Orchester zu machen. Der in Anwendung gebrachte Haupteffect beruht darin, daß die linke Hand in möglichst schneller Aufeinanderfolge, stets von der Tiefe nach der Höhe springend, verschiedene Accordlagen zu greifen hat. Geschwindigkeit thut's hier allein, so gut als bei dem Taschenspieler; wer dadurch verblüfft wird, hat sich den Schaden selbst zuzuschreiben. Den Marsch in der vorgeschriebenen Weise gespielt zu hören, wird weniger Wirkung thun, als ihn gespielt zu sehen.

C. Reinecke, Acht Lieder aus Robert Schumann's Myrthen (Op. 25) für das Pfte. übertragen. Kistner. 22½ Ngr.

Die übertragenen Lieder sind folgende: Widmung, die Lotosblume, Du bist wie eine Blume, Aus den östlichen Rosen, Lied der Braut, desgl., Hochländisches Wiegenlied, der Nußbaum. Die Textesworte sind den Melodien beigedruckt. Die Bearbeitung ist mit großer Sorgfalt, guter Behandlung des Instrumentes und demjenigen inneren Verständniß der Lieder geschehen, wie man dies bei Reinecke voraussetzen darf. Allen Verehrern Schumann's und zunächst denen, welche die Lieder in ihrer Originalgestalt auszuführen nicht in Stand gesetzt sind, empfehlen wir das sehr sauber ausgestattete Heft ganz angelegentlich.

L. v. Beethoven's Lieder, für das Pfte. übertragen von Fr. Liszt. Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.

Ch. Mayer, Op. 116. Sixième Valse-Etude. Siegel und Stoll. 25 Ngr.

E. Prudent, Op. 32. Air et Marche arabe variés. Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

! **C. T. Brunner**, Op. 129. Les petites Danseuses. 12 Danses très-faciles et doigtées. Peters. 16 Ngr.

Das Zeug ist der „Jeunesse joyeuse" gewidmet. O Naivetät!

Tänze und Märsche.

J. L. Böhner, Der Sieg bei Eckernförde in Holstein. Deutscher Marsch. Langensalza, Borndrück. 5 Sgr.

Der Marsch beginnt mit großartigem Tremolo und (wie dabei steht) verschiedenen „Kanonenschüssen". Mit dem 14ten Tact geht der eigentliche „Sieg" an, d. h. der Marsch selbst, und mit dem 40sten Tact wird eingebogen zu einem „Posaunenchor der himmlischen Heerschaaren", der bis zum 50sten Tact andauert. Darnach wird rückgebogen zum Eintritt des Marsches Tact 14 und geschlossen bei der Stelle, wo der Heerschaarenchor wieder kommt. So ist der Verlauf des Ganzen, das etwas Naturkräftiges an sich hat.

Für Pianoforte zu vier Händen.

W. A. Mozart, Six grandes Sinfonies, arrangées par Fr. Mockwitz et A. Hüttner. Hagemann u. Kopp. Nr. 2, 1½ Thlr.; Nr. 3, 1½ Thlr.

Die beiden vorliegenden Symphonien sind die bekannten in D: d | d . d | cis cis etc. und die ohne Menuett. Die Arrangements hat Hr. Mockwitz besorgt. Sie sind zwar nicht ganz schlecht gemacht, erfüllen aber keineswegs die Ansprüche, welche man gegenwärtig mit gutem Rechte an dergleichen Arbeiten stellen kann. Vieles in denselben ist nicht getreu nach der Partitur wiedergegeben (von wem hat Hr. Mockwitz z. B. die nachschlagenden Achtel in der rechten Hand Tact 27 und 29 auf S. 6 der dritten Nummer?) und beweist, daß dem Verf. das rechte Verständniß fremd geblieben. Es sind bereits bessere Auszüge vorhanden und dürften daher die obigen überflüssig sein. Sinnstörende Fehler bekommt der Käufer mitunter als Zugabe.

Für Violine mit Begleitung.

F. Löbmann, Op. 11. Trennung und Wiedersehn. Andante und Allegro für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Whistling. $\frac{7}{12}$ Thlr.

Der Krit. Anz. hat schon früher die Gelegenheit wahrgenommen, auf einige Clavierstücke des Vfs. aufmerksam zu machen. Das vorliegende Werk verdient gleichfalls Empfeh-

lung. Es bekundet den gut gebildeten, sinnigen Musiker und wirkt erfrischend auf den Hörer. Das Pianoforte ist, wie schon der Titel besagt, nur begleitend, die Violinstimme erfordert einen gutgeschulten Spieler mit vollem, gesangreichem Ton. Die Sextenstelle kurz vor dem Schluß hätten wir als eine zu stereotype Phrase zum Besten des Ganzen in anderer Gestalt gewünscht.

Opern im Clavierauszug.

A. Grisar, Das Wunderwasser. Komische Oper in 2 Acten, nach dem Französischen des C. Sauvage, von Marckwort. Schott. 10 Fl.

Lieder mit Pianoforte.

C. Naumann, Op. 4. Acht Lieder für 1 Singstimme. Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Wird besprochen.

Fr. Lachner, Op. 84. Sieben Lieder für Baß oder Alt. Schott. 7 Hefte, à 27 Kr.

Jugendlieder.

W. Meves, 32 Lieder für die Jugend, ein- und mehrstimmig mit Begleit. des Pfte. Breitkopf u. Härtel, 1849. Erste Sammlung.

— —, 18 Lieder für die reifere Jugend. Zweite Sammlung. Ebend. 1849.

Werden besprochen.

Für Männerchor.

C. Häser, Op. 10. Waldlied von J. N. Vogl. Luckhardt. 10 Sgr.

Eine freundliche Dilettantenarbeit, leicht ausführbar, klingt aber freilich so, als wenn man sie schon oft gehört hätte. Sollte Vereine, die sich vor sechs Been fürchten, die Tonart geniren, so versichere ich, daß sie dieselbe getrost in eine andere beliebige transponiren können ohne Verlust am Gehalt.

Neue Sammlung von Liedern im Volkston verfaßt von vaterländischen Tonsetzern. I. Heft, enthaltend 15 Compositionen von Dr. H. G. Nägeli, H. Nägeli, J. Nater und X. Schnyder von Wartensee. Partitur. Zürich, Nägeli. Netto-Preis 8 Batzen.

So matte, langweilige, aller Musik bare Lieder als vorliegende kann ich mich lange nicht besinnen gehört zu haben. Und diese Lieder sollen Lieder im Volkston sein! Zum Glück weiß das Volk am besten, was seinem musikalischen Geschmacke mundet, nicht aber die Compositionsweisheit jener Verfertiger, die demselben ihre reizlosen Präparate in seltsamer Naivetät aufzutischen sich nicht entblöden, nachdem des Trefflichen schon so viel vorhanden. Kein Zug der freien, frischen Bergluft weht darin, nicht ein Hauch von Melodie, der dem Sinne des Volkes zusagen möchte.

W. Greef, Männerlieder, alte und neue, für Freunde des mehrstimmigen Männergesanges herausgegeben. 6tes Heft. (Stereotyp-Ausgabe.) Essen, Bädeker, 1849. 3 Sgr.

Diese Sammlung gehört unter die besseren, freilich dürfen die Ansprüche nicht zu hoch gestellt werden; meistens findet sich noch darin die allbekannte Männergesangsphysiognomie in Harmonie und Melodie, doch werden angehende Vereine, deren Mitglieder erst herangebildet werden sollen, dieselbe mit Nutzen gebrauchen können. Nr. 1 („An das Vaterland" von Uhland und Kreutzer), 2, 7, 10, 17 dürften hervorgehoben zu werden am meisten verdienen; sie nähern sich (vor allen das Kreutzer'sche Lied) um einige Stufen den besseren Leistungen.

Duett für zwei Singstimmen.

A. Schäffer, Op. 26. Die Gevatterinnen, komisches Duett für zwei Frauenstimmen mit Pfte. Kistner. 17½ Ngr.

Die Gevatterinnen treffen sich an der Kirchthür, um das Brautpaar aussteigen zu sehen, das eben getraut werden soll. Sie verneinen im Gespräch die Absichtlichkeit ihres Verweilens an dem Orte; nur der Zufall habe sie hierher verschlagen, und Neugier sei ihnen ferne. — Der Stoff ist sehr erbaulich behandelt, und wir rathen Jedem, dessen Herz der Heiterkeit noch nicht abgestorben, sich dies Duett vorsingen zu lassen. Die Musik steht in vollkommenster Uebereinstimmung mit den scherzhaften Worten.

Gesangschulen.

J. Concone, Elementargesangschule. Schott. 4 Fl. 12 Kr.

— — —, 15 Vocalises pour Contralto. Schott. 2 Hefte. Compl. 3 Fl. 12 Kr.

Johanna Kinkel, Op. 20. Anleitung zum Singen. Uebungen und Liedchen für Kinder von 3—7 Jahren. Schott. 2 Fl. 24 Kr.

Werden besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.
Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 22. Den 12. September 1849.

Von dieser Zeitschr. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: R. Schumann's Musik zu der Schlußscene des Göthe'schen Faust. — Aus Danzig. — Tagesgeschichte, Vermischtes.

R. Schumann's Musik
zu der Schlußscene des Göthe'schen Faust.

Die Feier des hundertjährigen Geburtstages Göthe's bot eine günstige Veranlassung für den Componisten, mit einem Jahre lang gehegten Werke endlich hervorzutreten. Der Zeitpunkt war glücklich gewählt, denn wenn bei irgend einer Veranlassung, so durfte jetzt der Componist von Seiten des Publikums am meisten Bereitwilligkeit erwarten, auf eine Schöpfung einzugehen, welche weit über das Gewöhnliche hinausgehende Schwierigkeiten des Verständnisses bietet. Uns aber gewährte die Erinnerung an den großen Dichter so zugleich eines der hervorragendsten Werke der neueren Tonkunst.

Ich kann nach einem ersten Anhören nur summarisch berichten, aber ich bin des ersten Eindruckes sicher. Zunächst einige Worte über den Text. Er ist es, welcher die Schwierigkeiten bietet. Ich würde es für zu früh halten, hier schon erläuternd auf das Einzelne desselben einzugehen, und verspare dies, bis Schumann's Werk gedruckt ist. Einiges aber ist wesentlich zu erwähnen, und es würde sich, ohne daß dies geschieht, der Gesichtspunkt nicht feststellen lassen.

Der dichterische Werth der einzelnen Partien des Faust ist ein sehr verschiedenartiger; nur durch die Grundidee des Ganzen sind dieselben verbunden, die künstlerische Gestaltung aber ist die heterogenste, und so sehen wir Denkmale der großartigsten Poesie und rein Didaktisches, Mattes und Reizloses in demselben Werke verbunden. Die Entstehungsgeschichte erklärt diese Thatsache. Faust ist das Werk des gesammten Göthe'schen Lebens. In frühester Jugend begonnen, wurde es ein halbes Jahr vor dem Ende des Dichters beendet. Alle die Stufen, welche er im Laufe seiner großartigen und umfassenden Entwicklung durchlief, finden sich darum hier ausgeprägt. Wir haben in dem alten Fragment, in den Scenen mit Gretchen, dem ersten Monolog des Faust u. s. w. die herrlichsten Zeugnisse seiner ursprünglichen dichterischen Kraft. Vieles Andere, der Prolog im Himmel, die Scenen, worin Mephistopheles zuerst auftritt, sind später hinzugedichtet. Sie gehören einer Zeit an, wo der Dichter schon über das Werk seiner Jugend reflectirte und Erklärungsversuche anstellte; wir haben hier schon entschieden Reflexionspoesie. Der 2te Theil endlich ist zum großen Theil das Werk des höheren Greisenalters. Hier kam es dem Dichter nur noch darauf an, seine Gedanken niederzulegen, und eine dichterische Gestaltung zu versuchen, wie sie einem dem künstlerischen Schaffen nicht mehr angemessenen Lebensalter gemäß war. Darum hier das Uebergewicht des Didaktischen, der Allegorie. Wir haben auch hier großartige, poetische Schönheiten, aber eben so oft auch Schwerfälliges, Langweiliges. Der von Schumann componirte Epilog macht eine Ausnahme; diese letzte Scene rechne ich in letztgenannter Beziehung zu dem Schwungvollsten, zu dem Begeistertsten des Ganzen. In den Stimmungen, die hier ausgesprochen sind, ist ein wahrhafter Abschluß gegeben.

Hier öffnet sich der Himmel nach all' dem irdischen Ringen und Kämpfen, was vorausgegangen ist, und wir treten ein in die Region des ewigen Friedens. Es gehört nicht blos eine tiefere Erfassung der ganzen Faustdichtung, es gehört eine tiefere Kenntniß Göthe's dazu, um diesen Schluß wirklich zu erfassen, und es erklärt sich hieraus der minder bedeutende Eindruck, den die Aufführung auf das versammelte Publikum in Leipzig zunächst machte. Hier scheiden sich die Wege, hier ist der Punkt, wo, wie bei Beethoven's 9ter Symphonie, ein Concertpublikum in seiner Gesammtheit nicht mehr folgen kann. Aber auch für den höher Empfänglichen bieten sich Schwierigkeiten, und der Schwung und die Begeisterung dieser Schlußscene erschließen sich nicht im ersten Augenblick. Göthe liebte es im höheren Alter mehr und mehr, das Tiefste und Herrlichste in sich zu verbergen. Mit heiliger Scheu vor dem Genius in sich, mit der Keuschheit eines Gottbegeisterten umhüllte er diese innere Welt, ließ sie durch Andeutungen erkennen, ohne ein unmittelbares, adäquates Aussprechen. Daher die Sucht zum Geheimniß bei ihm, die Umständlichkeit, die Umschweife, welche er machte. Spuren davon zeigt auch dieser Epilog. Er erscheint dem Nichteingeweihten, abgesehen noch von dem Verständniß des Einzelnen, trocken, hier und da spielend, vielleicht kindisch. Nur wer mit dem späteren Göthe schon vertraut ist, wird hier das unter der Asche lodernde Feuer, wird die erhabendste Begeisterung herausempfinden, wird erkennen, daß diese Schlußscene einzig in ihrer Art dasteht, und in aller Poesie vielleicht nur mit Dante's Paradies verglichen werden kann. Es ist ein unbeschreiblich schöner Gedanke, und dies als der Mittelpunkt des Ganzen zu fassen, wie es die verklärte Liebe Gretchens ist, welche dem großen Faust, dem Heros der Menschheit entgegenkommt und ihn in die höheren Sphären der Vollendung einführt. Zwar ist die irdische Arbeit und der irdische Kampf nicht gering zu achten; sie sind eine wesentliche Bedingung, um für das Himmlische Befähigung zu erlangen,

(Selige Knaben:) Er überwächst uns schon
An mächt'gen Gliedern,
Wird treuer Pflege Lohn
Reichlich erwiedern.
Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören,
Doch dieser hat gelernt,
Er wird uns lehren.

aber doch ist es der durchgearbeiteten männlichen Kraft, der Fülle des Wissens gegenüber die reine Weiblichkeit, die Liebe — das Ewig-Weibliche zieht uns hinan —, welche den Abschluß aller Bestrebungen bringt. So ist diese Seligkeit der Liebe der Grundton des Ganzen.

Aus dem Gesagten erhellt, wie ich es als die höchste That des Tonkünstlers bezeichnen muß, wenn er sich einer solchen Aufgabe in einer dem dichterischen Werth entsprechenden Weise unterzieht. Ich setze daher auch die Bedeutung der Musik, das hohe Verdienst des Componisten hauptsächlich darein, daß er dem Fluge Göthe's gefolgt ist. Wie uns dieser aus der tieferen Region der heiligen Anachoreten, des pater profundus in die Höhen des Himmels führt, so auch zerreißen bei der Musik mehr und mehr die Wolkenschleier und es ist uns der Blick erschlossen für das höchste Geheimniß der Welt. Auch hier sind es, ohngeachtet alles Schmerzes, der als „ein Erdenrest" hindurchklingt, diese Stimmungen seligen Friedens, welche uns sogleich erfassen.

Ich kann nach einmaligem Hören das Urtheil nicht abschließen, die Ueberzeugung aber hat sich mir festgestellt, daß wir, insbesondere nach Seite des geistigen Inhaltes, eine der bedeutendsten musikalischen Schöpfungen vor uns haben. Soll ich einiger Einzelheiten besonders gedenken, so würde ich den Chor der jüngeren Engel bei der Wiederholung der Worte „Nebelnd um Felsenhöh' 2c., die Partie des Doctor marianus, die Erscheinung der mater gloriosa, die Partie Gretchens und den Anfang des Schlußchors bis zum bewegteren Tempo namentlich erwähnen. Was den weiteren Fortgang in diesem Chore betrifft, so befinde ich mich mit dem Componisten in Widerspruch, und glaube auch des Eindrucks ziemlich sicher zu sein, so daß ich ihn vor dem Druck zu einer Aenderung auffordern möchte. Die Betrachtung kann irren; die Empfindung, welche dem Kunstwerk mit Hingebung folgt, ist in sich selbst klar und gewiß. Nachdem aber alles Vorausgegangene mich tief ergriffen, fühlte ich mich bei diesem Schlußchor erkaltet und zum Gleichgültigen gewendet. Dieser Chor erscheint mir, selbst bei beschleunigtem Tempo, zu lang, zu materiell in seiner Wirkung, zu sehr das zarte Geheimniß der Oeffentlichkeit Preis gebend.

Noch sei bemerkt, wie bei dem sehr musikalischen Charakter des Gedichtes dasselbe doch nicht unmittelbar für die Composition geschrieben ist; es bieten sich große Schwierigkeiten für die Behandlung durch die langen Monologe der einzelnen der christlichen Sage entnommenen Personen. Schumann ist diesen Schwierigkeiten aus dem Wege gegangen, indem er sich nicht zu ängstlich an den Text band, mit verschiedenen Stimmen wechseln, diese hier und da durch den Chor unterbrechen ließ; er erlangte dadurch zugleich eine klare und übersichtliche Gliederung des Ganzen. Die-

selbe Klarheit gilt auch von dem inneren Charakter des Werkes; es ist von zündenderer und unmittelbar schlagenderer Wirkung, als manches andere des Componisten, vorausgesetzt, daß der Hörer den richtigen Standpunkt für die Auffassung des Ganzen mitbringt; ist dies nicht der Fall, so haben wir das Resultat, was bei einzelnen Musikern beobachtet werden konnte, daß dieselben zur Zeit noch nicht viel damit anzufangen wußten. Aus diesem Grunde legte ich ein besonderes Gewicht auf den Text. Der Weg zum Verständniß der Musik führt zunächst zu diesem, und aus ihm erklären sich die Intentionen des Tonsetzers.

Noch Vieles, was zu sagen wäre, verspare ich für eine andere Gelegenheit; zum Schluß nur noch ein offenes Wort. Ich bin der Meinung, daß wir hier Elemente der Kirchenmusik der Zukunft vor uns haben. Möge man endlich einsehen, daß der Kreis der früheren kirchlichen Stimmungen völlig erschöpft, daß hier nichts Neues, nichts Menschheit-Bezwingendes und Beglückendes mehr zu erlangen ist. Mit dem weltgeschichtlich berechtigten Verschwinden des Glaubens im alt-kirchlichen Sinne muß auch die Kunst diesen Boden verlassen, und aus der neuen Richtung der Geister neue Begeisterung schöpfen.

Fr. Br.

Aus Danzig.

Hr. Redacteur,

Aus meinem langen Schweigen könnten Sie den Schluß ziehen, Danzig schliefe den musikalischen Todesschlaf, oder die dänische Blokade, welche unsern eigentlichen Lebenspuls, den Handel, vernichtete, hätte auch allen Bestrebungen auf dem Gebiete der Kunst den Garaus gemacht. Trübe genug waren die Auspicien beim Beginne des Winters; aller Lebensmuth schien dahin, alle Börsen drohten sich für angekündigte Concert-Unternehmungen schließen zu wollen. Mit genauer Noth, und nach wiederholtem Auffordern und Drängen fanden sich für die Symphonie-Concerte so viel Abonnenten, um die Kosten zu decken. Man mußte aber den großen kostspieligen Apollosaal des Hôtel du Nord aufgeben und sich mit dem kleinen Local des Gewerbehauses begnügen, dessen Raum bei bedeutend verminderter Zuhörerzahl übrigens vollkommen ausreichte. Das Comité hat recht gethan, die Concerte auch unter wenig günstigen Umständen fortzusetzen, denn wer weiß, ob nicht, wenn man einmal pausirt hätte, das Unternehmen vorläufig ganz in's Stocken gerathen wäre. Das Programm der Concerte beschränkte sich auf Wiederholungen schon früher gehörter Orchesterwerke. Das einzige Werk, welches Manchem noch neu sein mochte, Schubert's C-Dur Symphonie, wurde hier bereits vor mehreren Jahren durch den damaligen Theater-Musikdirector Louis Schuberth, wenn auch mit geringeren Mitteln, zur Aufführung gebracht. — Das Princip des „Fortschritts" ist unsern Symphonie-Concerten fremd. Von neuen bedeutenden Erscheinungen auf dem Felde der reinen Instrumentalmusik, welche selbst in kleineren Städten Deutschlands längst sanctionirt sind, kennt man hier so gut wie Nichts. Robert Schumann — nun, den will ich unserem Orchester schon gern erlassen, denn seine Werke bedingen eine musikalische Reife, die man mit Unrecht von einem zum Theil aus Dilettanten bestehenden Orchester-Verein beanspruchen würde, — aber die klare, faßliche Musik Gade's z. B. ließe sich bei Fleiß und gutem Willen wohl in entsprechender Weise zu Gehör bringen, und Werke, wie die C-Moll Symphonie oder die beiden überall bekannten Ouvertüren liegen für unsere Kräfte nicht so fern, daß sie nicht überwunden werden könnten. Die zündende Kraft, die Gade's erste Symphonie überall auf das Publikum wie auf die Ausführenden ausgeübt hat, müßte für jedes Concert-Comité eine dringende Veranlassung sein, das Werk anzuschaffen und dadurch den musikalischen Bestrebungen der Neuzeit gerecht zu werden, so wie das Verständniß ihrer wahrhaft bedeutenden Werke bei Musikern und Laien anzubahnen. Es muß einmal ein „Anfang" mit dem „Fortschritt" gemacht werden, sonst gelangt man durch den „Stillstand" zum „Rückschritt". — Derselbe Vorwurf trifft auch die Quartett-Unterhaltungen des Theater-Musikdir. Denecke, deren Programm stereotyp aus den Namen Haydn, Mozart, Beethoven und Onslow besteht. Das F. Schubert'sche D-Moll Quartett, welches, von den Gebrüdern Müller hier eingeführt, seitdem mehrere Reprisen erfuhr, scheint man noch immer als Neuigkeit betrachten zu wollen. Es vertrat auch im vergangenen Winter wieder, als sogenannter rara ovis, die neu-romantische Schule. Die späteren Beethoven'schen Quartette scheinen gleichfalls unbekannte Größen bleiben zu wollen; sie sind bis jetzt nur fertigen Clavierspielern aus den vierhändigen Arrangements bekannt. Die Leistungen der Quartettisten übrigens, denen Hr. Denecke als gewandter und feiner Violinspieler vorsteht, sind im Ganzen lobenswerth. Erreichen auch die vorgeführten Werke in der Ausführung nicht überall den Höhepunkt des geistigen Ausdrucks, so muß man doch der genügenden Technik der vier Spieler und der Glätte der Darstellung Gerechtigkeit widerfahren lassen. In den Quartett-Unterhaltungen des letzten

Winters wurde das Zusammenspiel zuweilen beeinträchtigt durch ein Nachlassen der Aufmerksamkeit, durch eine gewisse Nonchalance, welche einen Vergleich gegen frühere Leistungen zum Nachtheil der diesmaligen ausfallen ließ. Die Theilnahme des Publikums war nur eine geringe. Wünschen wir, daß der nächste Winter den Zuhörern wie den Quartettspielern eine erhöhte Lebendigkeit bringen möge, den Ersteren namentlich auch einige neue Werke, welche dem dankenswerthen Unternehmen sicherlich einen erfreulichen Aufschwung geben würden. — Die einzige Musik-Erscheinung des letzten Winters, welche ein großes Publikum herbeizog und vor etwa 500 Zuhörern stattfand, war Mendelssohn's Oratorium „Elias", welches der Musikdir. Markull im Apollosaale des Hôtel du Nord, am Charfreitage zur Aufführung brachte. Hier wirkte der Reiz der Neuheit mit, denn das Werk war in Danzig noch nicht gehört worden, wenn man von einer früheren Aufführung durch den Gesangverein, vor eingeladenen Zuhörern, und unter bloßer Pianofortebegleitung, absieht. Das an schwungvollen, großartigen Chören, wie an ansprechenden, tief empfundenen Solopartien reiche Werk verfehlte nicht, einen lebendigen und nachhaltigen Eindruck auf unser Publikum zu machen, welches, trotz der hier herrschenden Vorliebe für den öfter gehörten „Paulus", dem drei Stunden währenden Oratorium mit der größten Aufmerksamkeit und Spannung folgte. Die Chöre waren von dem Gesangverein sehr gründlich und mit großer Liebe einstudirt worden, und die Solopartien kamen durch die ersten Mitglieder der Danziger Oper in ausgezeichneter Weise zu Gehör. Das Orchester war natürlich die schwächere Seite der Ausführung, leistete aber mehr als man nach zwei vorhergegangenen Proben zu einem den Musikern völlig fremden, zum Theil sehr schwierigen Werke erwarten durfte. — Im Verlaufe des verflossenen Winters brachte der Gesangverein, unter Markull's Leitung am Pianoforte, und vor eingeladenen Zuhörern, Haydn's „Jahreszeiten", Schneider's „Weltgericht" und Händel's „Jephta" zu Gehör; außerdem wurden Beethoven's „drei Hymnen", die große Messe in D von Cherubini, und Mendelssohn's „Lauda Sion" eingeübt.

Das Theater hat wunderbarer Weise unter dem schweren Druck der Zeit nicht gelitten; es erfreute sich fortwährend der lebendigsten Theilnahme, und namentlich sah die Oper fast niemals ein leeres Haus. Frl. Angelika Köhler ist eine treffliche, vielseitig gebildete und hier sehr beliebte Sängerin, welche allein schon eine bedeutende Anziehungskraft ausübte. Viel Glück machte außerdem der Tenorist Curti durch seine weiche, wohlklingende Stimme, und an dem Barytonisten Schwemer haben wir einen kunstgeübten und sehr verständigen, wenn auch nicht mehr ganz jugendfrischen Sänger. Director Genée macht gegenwärtig die Runde bei seinen Sommerstationen: Bromberg, Graudenz, Marienwerder und Elbing. Mit dem Anfange des October rückt er wieder in sein ergiebiges Winterquartier Danzig. Die erste neue Oper wird wahrscheinlich Markull's „der König von Zion" sein, eine 4actige große Oper, welche in sofern ein Seitenstück zu Meyerbeer's „Prophet" ist, als sie gleichfalls die Schicksale des Johann von Leyden zum Grundstoff hat. Im Uebrigen aber weichen die beiden Süjets gänzlich von einander ab.

—l—

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Hr. **Reer** aus Coburg gastirte mit großem Beifall in Hamburg. Seine kräftige und richtig gebildete Stimme, so wie sein dramatischer Vortrag werden gelobt.

Frl. **Hartmann** von Amsterdam, so wie Hr. **Rieger** aus Breslau gastirten kürzlich in Braunschweig in der Oper „Tell". Frl. Hartmann gab die Mathilde mit großem Beifall, sie hat eine hübsche jugendliche Stimme und ist eine angenehme Erscheinung. Hr. Rieger hat eine schöne Baritonstimme und lebhaftes Spiel.

Der Tenorist **v. Rainer**, der neuerdings mehrere Male in hies. Pl. in Folge seiner Mitwirkung bei Aufführungen des hies. Tonkünstler-Vereins genannt wurde, ist in Breslau engagirt.

Vermischtes.

Auch in **Dresden** wurde Schumann's Faust-Musik aufgeführt. Man schreibt uns darüber: Die hiesige Aufführung war eine sehr gelungene. Die Chöre gingen vortrefflich und sangen mit der größten Lust; auch die Solopartien waren ausgezeichnet, neben Frl. Schwarzbach und Hrn. Weixelstorfer namentlich Hr. Mitterwurzer, der als Dr. Marianus in der Arie mit Harfe wunderschön sang und Alles entzückte. Das Publikum hörte mit der gespanntesten Aufmerksamkeit.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 23. Den 16. September 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig,

am 26sten Juli 1849.

(Fortsetzung.)

Es erwächst uns indeß aus dem eben ausgesprochenen Satze, eine schroffe Trennung des Kritikers und Künstlers sei ein Unding, eine neue Schwierigkeit, welche auch Fl. Geyer in dem Artikel: über das Verhältniß des Kritikers zum Künstler, vor einiger Zeit besprochen hat. Je näher der Erstere dem Letzteren tritt, je mehr er persönliche Bekanntschaften schließt, je mehr beide zusammen arbeiten, desto mehr geht die Freiheit der Besprechungen, die Unabhängigkeit, die Unbefangenheit des Urtheils verloren; der Kritiker wird eingeengt, er wird genöthigt, Rücksichten zu nehmen, und schon wurde privatim einmal dies Bedenken gegen mich rücksichtlich unserer Tonkünstler-Vereine ausgesprochen. Fl. Geyer in dem erwähnten Artikel bemerkt, wenn ich mich recht erinnere: wohl sei es wünschenswerth, wenn der Kritiker dem Künstler nahe trete, aber er fügt die Warnung hinzu: nicht zu nahe, eben aus dem Grunde, um seine Unabhängigkeit zu wahren. Ich kann eine solche Vorschrift nur als eine Regel der Klugheit, nicht als eine wirkliche Lösung der Frage betrachten. Leider wird noch oft das Verhältniß des Kritikers zum Künstler, das Lob und der Tadel des Ersteren, als die Aeußerung eines persönlichen Wohl- oder Uebelwollens aufgefaßt; die Künstler glauben dem Kritiker, der ihre Leistungen auszeichnet, Dank schuldig zu sein, sie hassen ihn im umgekehrten Falle, während er in beiden doch nur seine Schuldigkeit thut. Ich habe mich bestrebt, von Haus aus eine höhere sittliche Würde in dies Verhältniß zu bringen, indem wir, ohne Rücksicht auf persönliche Bekanntschaft, nur von unserer Ueberzeugung geleitet, das was wir für wahr hielten, aussprachen. Wir haben Freunde getadelt, Gegner gelobt; — die Leser der Zeitschrift werden dies oft gefunden haben, — von der Ueberzeugung ausgehend, daß das, was mit redlichem, vom Interesse an der Sache geleitetem Streben ausgesprochen wird, nicht beleidigen dürfe, zugleich von den Besprochenen dieselbe Höhe der Gesinnung fordernd. Beide, Kritiker und Künstler, ordnen sich den Forderungen der Kunst, ordnen sich dem Ideal unter, und aus dem Wunsche der Verwirklichung desselben entspringt die Strenge, entspringt zugleich die Offenheit und Freimüthigkeit des Urtheils. Wer solche Gesinnung nicht anerkennt, wer einen solchen Tadel übel nimmt, dem ist nicht zu helfen, den muß man laufen lassen, dessen Verlust ist in der That kein Verlust. Reichen sich also Künstler und Kritiker immerhin die Hand zu gemeinschaftlichem Wirken; es ist nothwendig, wenn eine allseitige Lösung der Aufgabe stattfinden soll, es ist ausführbar, sobald die Unterordnung unter die Sache alle persönlichen Rücksichten überwindet.

Blicken wir jetzt zuletzt auf den bisherigen Gang der Kritik zurück, so werden wir auch hier durch diesen zu dem eben ausgesprochenen Satze hingeführt werden. Unter Rochlitz war das Verhältniß zwischen

Künstler und Kritiker, so zu sagen, ein patriarchalisches. Es war das wechselseitigen Vertrauens, wechselseitiger Zuneigung, und Differenzen störten selten diesen ruhigen Fortgang. Die Kritik hatte in der That eine ganz andere Aufgabe. Der großen Kunstepoche näher stehend, mußte es ihr hauptsächlich darauf ankommen, das Verständniß derselben zu vermitteln, und ein gegnerisches Heraustreten wurde durch die Umstände nur selten provocirt. Später als Fink wirkte, verflachte sich die Kritik, und das alte patriarchalische Verhältniß ging seiner Auflösung entgegen. Fink war persönlich nicht blos ein liebenswürdiger, er war auch ein äußerst achtenswerther, trefflicher Mensch, der aus Ueberzeugungstreue z. B. seine frühere theologische Laufbahn aufgab. Nicht philosophisch gebildet jedoch, wie Rochlitz, fehlte seiner Kunstauffassung jedwede Tiefe. Die geistige Schlaffheit der Jahre zwischen 1820 und 30 kam hinzu, und äußerte auch auf die musikalische Kritik ihren Einfluß. In seinen Beurtheilungen bringt uns Fink nur ein fortwährendes Herüber- und Hinüberschwanken zwischen den verschiedenen Richtungen, eine beständige Unsicherheit und Haltungslosigkeit, die es mit keiner Seite verderben will, zur Anschauung, und wir sehen allmälig den Einfluß der Kritik schwinden. Es entstand jene niedrige Ansicht von derselben unter den Künstlern, die wir lange haben bekämpfen müssen, und eine Stufe der Entzweiung folgte endlich, die Kritiker und Künstler als feindliche Mächte gegenüberstellte, eine Stufe, die in Hirschbach's Repertorium ihre Spitze erreichte. Ich fasse die Aufgabe in dem Sinne, daß wir nach Einigung streben müssen, aber nach vermittelter, bewußter Einigung, welche Resultat der vorangegangenen Entzweiung ist. Wir können unter ganz anderen Zeitverhältnissen nicht mehr jene zarte Schonung in Anwendung bringen, jene frühere Gemüthlichkeit bewahren, aber eben so wenig stellen wir uns feindlich und wollen den Künstler fortwährend als unseren Gegner betrachten. Unser Verhältniß ist das von Freunden, denen es aber um die Sache Ernst ist, und die deshalb auch im Dienst derselben einander überwachen und die Strenge nicht scheuen.

Um aber diese angestrebte Einheit immer mehr zu verwirklichen, um die zum Theil noch vorhandene Kluft zu überbauen, ist es erforderlich, daß Beide manche Vorurtheile, manche üble Angewohnheiten, die aus der bisherigen isolirten Stellung hervorgingen, beseitigen. Erlauben Sie mir zum Schluß, einiges hierher Gehörige anzudeuten.

Häufig begegnet uns von Seiten der Künstler die Entschuldigung, der Kritiker habe ihn und sein Werk nicht verstanden. Ohne nun in Abrede stellen zu wollen, daß solche Fälle vorkommen können, ist doch zu bemerken, daß die Künstler viel zu häufig von dieser Entschuldigung Gebrauch machen, indem sie nicht bedenken, daß es in der menschlichen Natur liegt, den Anderen immer nur bis auf einen gewissen Punkt erfassen zu können. Es ist das individuelle, welches überall eine Schranke entgegenstellt, zunächst nicht besondere geistige Tiefe, denn der Mindestbegabte, der uns gegenübertritt, ist für uns eine verschlossene Unendlichkeit. Nicht zwei Menschen von ganz gleicher Eigenthümlichkeit werden wir finden, nicht zwei, die ihre Ideen ganz auf dieselbe Weise verknüpfen. Der Kritiker könnte daher mit demselben Rechte sagen, der Künstler habe seine Recension nicht verstanden. In den meisten Fällen ist es nur ein Schein des Nichtverstehens, der sich durch die abweichende Auffassung erklärt. Statt die Recension nun als einen Spiegel zu betrachten, um sich selbst zu erkennen, statt die Gelegenheit zu benutzen, aus sich heraus zu treten und das eigene Werk mit fremden Augen zu betrachten, versenkt sich der Künstler oftmals nur noch tiefer in seine Besonderheit, sich abschließend gegen die Auffassung unter abweichenden Gesichtspunkten. Liegt indeß ein offenbares Mißverständniß vor, ist ein ungerechter Tadel ausgesprochen, so steht es dem Künstler frei, den Recensent, sei es in eigener Person oder durch Andere, zu bekämpfen. Führt das auch zu Streitigkeiten, so ist es immer besser, als sich in vornehmer Abgeschlossenheit über den Tadel hinwegzusetzen, und ihn *scheinbar* zu ignoriren. Es ist anzuerkennen, wie die Leistung des Künstlers, wenn auch von untergeordneter Bedeutung, immer eine That ist, und ein gerechtes Selbstgefühl ihm darum gestattet sein muß. Unwahr aber wird dieses Selbstgefühl, sobald der Künstler sich hoch erhaben dünkt über jede Kritik, und aus dem Umstande, daß große Genies seine Kunst verherrlicht haben, in sofern Gewinn ziehen will, als er die Freiheit, die man diesen zugesteht, auf jedwede geringere Leistung ausgedehnt wissen will. — Weiter erinnere ich an einen Umstand, für welchem die Erfahrung gleichfalls Belege aufzeigt: es ist die Berufung auf Muster einem in einer Recension ausgesprochenen Tadel gegenüber; so z. B. was Textwiederholungen im Liede betrifft; die großen Meister haben es gethan, warum sollen wir es nicht auch thun. Ich kann hier nur an das oft Gesagte erinnern, daß auch unsere Meister nicht frei sind von Fehlern, daß es nicht mehr darauf ankommen kann, blind nachzuahmen, sondern zu selbstständiger, durch kritische Bildung vermittelter Einsicht fortzuschreiten. Zu meinen, daß nicht auch die Kritik einem Meister gegenüber Recht haben könne, ist eine Ansicht, die künstlerische Selbstüberschätzung eingege-

ben hat und durch die Erfahrung hinlänglich widerlegt ist. Eine große Zahl von Beispielen könnte angeführt werden, ich beschränke mich auf folgende: Beethoven's Schlachtsymphonie ist ein Mißgriff. Gottfr. Weber hat ihm dies treffend in einer Recension in der Leipz. Literaturzeitung vom Jahre 1816 nachgewiesen. In der unsterblichen Egmont-Musik sind die beiden kleinen Gesänge ein Mißgriff; sie passen nicht ins Schauspiel, sie sind viel zu opermäßig, und die ganz einfache Weise des älteren Liedes wäre hier einzig am Platze gewesen. Rochlitz hat dies sogleich ausgesprochen.

War jetzt vorzugsweise mein Blick auf die Vorkommnisse in der Künstlerwelt gerichtet, so dürfen auch anderseits die Fehler auf Seite der Recensenten nicht verschwiegen werden. Ich spreche von der edleren Kritik, nicht von jener feilen, die das Amt der Kritik entwürdigt, nicht von jener, die nach persönlicher Zu- und Abneigung urtheilt. Diese Erscheinungen, als gänzlich unwürdig, gehören nicht hierher. Ich spreche auch nicht von der Kritik in nichtmusikalischen Blättern, die zum Theil wunderlich genug beschaffen ist, häufig indeß mehr aus Unwissenheit, als aus Schlechtigkeit. Es begegnet auch dem Edles Wollenden zuweilen, daß er zu schnell eine Erscheinung abfertigt, und dadurch den Verdacht einer verwerflichen, vornehmen Mißachtung auf sich ladet. Nicht immer und zu jeder Zeit zwar ist es möglich, ausführlich das Urtheil zu motiviren, aber es ist Vorsicht nöthig, nicht in das eben gerügte Extrem zu verfallen, und es wird zuweilen besser sein, lieber ganz zu schweigen, als dem Gegenstand nur eine flüchtige Erwähnung angedeihen zu lassen. Die Künstler sind im Rechte, wenn sie der Kritik in diesem Falle den Vorwurf machen, von ihr nichts zu lernen, nicht wirklich zu erfahren, was sie fördern kann, und es schaden derartige Vorkommnisse dem Einflusse der Kritik. Insbesondere haben die Correspondenten darauf zu achten, da diese in kleinerem Raum eine große Menge von Erscheinungen dem Leser vorzuführen haben. Ihnen ist insbesondere Vorsicht anzurathen, daß sie nicht durch die gebotene Kürze den Schein von Leichtfertigkeit auf sich laden. Soll ferner eine unbefangene Selbstprüfung des Künstlers möglich sein, so muß der Kritiker eine solche in der That möglich machen, und nicht rücksichtslos dareinfahren, sobald ihm nicht offenbare und mit Bewußtsein verfolgte schlechte Tendenzen vorliegen. Dies führt mich auf den Punkt der Humanität im Urtheil. Ich spreche hier nicht von jenen widerlichen Erscheinungen, die sich von Zeit zu Zeit immer auf's Neue bemerkbar machen, wo der Kritiker möglichst alles Gute zu verschweigen sucht, und durch Herauskehren des Mangelhaften den Besprochenen herabsetzt, wo der Kritiker, indem er Alles heruntermacht, sich selbst eine Stellung verschaffen will; ich meine, der Eifer für die gute Sache kann auch den Edles Wollenden verleiten, und ihn veranlassen, seine Aussprüche in eine unpassende Form zu kleiden. Der Kritiker soll nicht glauben, daß er immer dreinfahren, drauflosschlagen müsse, eben so wenig, als ihn die Gewohnheit häufigen Tadels dahin führen darf, sich in stolzem Selbstbewußtsein zu sonnen, sich als denjenigen zu betrachten, der mit seiner Einsicht Alles überragt.

Geehrte Versamml., Kritiker und Künstler haben Schuld. Mögen beide dazu beitragen, daß sich die Verhältnisse immer günstiger gestalten. Die wechselseitige Annäherung, wie wir sie im Sinne haben, und durch unsere Versammlungen und Vereine realisiren, die Freundschaft zwischen Künstler und Kritiker, und der Umstand, daß mehr und mehr ein gemeinschaftliches Band Alle umschlingt, wird zum Resultat haben, daß Wohlwollen, daß Humanität immer mehr zur Geltung gelangen. Der Ernst unseres Strebens dagegen muß uns schützen vor einem Uebergewicht persönlicher Sympathien über die Sache; der Wunsch, diese zur Geltung zu bringen, eine rücksichtslose Wahrheitsliebe wird uns bestimmen, die Strenge nicht zu scheuen, und uns wechselseitig zur Rechenschaft zu ziehen.

(Schluß folgt.)

Für Schulgesang.

(Schluß.)

D. Lorenz, Schulgesangbuch, zunächst für die Stadtschulen von Winterthur. I. Theil: Elementarübungen; ein-, zwei- und dreistimmige Lieder. II. Theil: Lieder und Gesänge für drei und vier weibliche oder ungebrochene Knabenstimmen. — Zürich, Orell, Füßli u. Comp., 1849.

Obgleich einem localen Bedürfnisse zunächst mehr abhelfend, ist jedoch dieses Werk sowohl hinsichtlich seines mit großer Umsicht und praktischem Blicke angeordneten Inhaltes, als insbesondere wegen seines reichhaltigen Umfanges auch für weitere Kreise von größerer Wichtigkeit, als alle bisherigen, die einem mehrfach gefühlten Mangel rücksichtlich einer organisatorisch eingreifenden Gesangsverbesserung in unseren Volksschulen Hülfe zu schaffen bestimmt gewesen sind. Zunächst sind vorausgeschickt Elementarübungen, systematisch geordnet, Tactübungen, Vorübungen für Gehör und Stimme, Treffübungen in den Intervallen

der Tonleiter. Den einstimmigen Liedern gehen Vorübungen vorher, sodann folgen die Tonleitern in ihren Tonarten. Den dritten Abschnitt bildet der mehrstimmige Gesang, nach der Folge der Tonarten mit Vorausschickung von Vorübungen. Das Zweckmäßige und wahrhaft Heilbringende der ersten Abschnitte besteht namentlich darin, daß dem Theoretischen (den Elementarübungen nach jeder Richtung hin) die praktische Anwendung auf dem Fuße folgt, und der Schüler von einer Stufe zur anderen mit größerer Leichtigkeit und Sicherheit gehoben werden kann. Im 3ten Abschnitte finden sich sodann noch Lieder gemischten Inhalts und dreistimmige Lieder. — Den zweiten Theil bilden acht Abschnitte: Choralgesänge, Festlieder, allgemeine Lobgesänge, Tages- und Jahreszeiten, Naturgenuß und gesellige Freude, des Lebens Lust und Leid, Turnlieder, das Vaterland, alle in so zweckmäßiger und wohlberechneter Weise und Auswahl, daß diesem Werke eine allgemeinere Verbreitung und aufmerksame Beachtung Seiten der Gesanglehrenden an größeren Schulanstalten zu Theil werden möge.

Em. Klitzsch.

Gesänge für Männerstimmen.

Otto Gerke, Op. 33. Die Weihe des Gesanges, von P. Herle. In Musik gesetzt für vierstimmigen Männerchor mit Soli. — Minden, Fißmer. Pr. der Partitur u. Stimmen 17½ Sgr., Stimmen allein 10 Sgr.

Eine Composition, die sich über die Gewöhnlichkeit erhebt, und durch einen gewissen Schwung, durch Gewähltsein der Harmonien, solide Ausführung und höhere Auffassung überhaupt Interesse zu erregen vermag. Sie hat Charakter. Der Schlußsatz enthält außer dem Fugenthema, welches etwas matt und bedeutungslos ist, gegen das Ende hin leider mehrere Tacte, die in abgenutzten Formeln sich bewegen, an das Triviale grenzen und gegen das Frühere um so mehr contrastiren.

A. M. Storch, Sängerfahrten. Originalcompositionen für Männerstimmen. I. Band, 5 Hefte. — Wien, Franz Glöggl. Pr. der Part. à Heft 10 Kr., der Stimmen à Heft 16 Kr.

Diese Sammlung enthält in den bis jetzt erschienenen fünf Heften meist Compositionen vom Herausgeber, A. M. Storch, Chormeister des Wiener Männergesangvereins. Bedeutendere Leistungen, die einen Anspruch auf höhere künstlerische Geltung machen könnten, sind allerdings nicht darin enthalten; dagegen sind viele recht kräftige Compositionen darunter, die manche Kreise mit Lust singen werden, frische, einfache Harmonien, meist auch Melodien, die sich durch Sangbarkeit und äußerlichen, sinnlichen Reiz Freunde gewinnen werden. Die Bahn, die bisher in tausend und abertausend Männergesängen gleichsam traditionell geworden, ist demnach nicht verlassen, wenn gleich hier und da, wie in anderen ähnlichen Sammlungen, Abweichungen zum Höheren und Besseren, obwohl spärlich, vorkommen mögen. Hervorzuheben dürften sein Heft 5, „Piratengesang" von Storch, und Heft 4, „der Walzer" von demselben, die, wenn gleich auf dem Niveau der mittleren Sphäre stehend, doch durch ihre geschickte und wirkungsreiche Behandlung Vereinen empfohlen zu werden verdienen.

Em. Klitzsch.

Zur Frage über die Reform des Musikunterrichtes.

Von Th. Thrämer.

Es wurden im vor. Jahrg. dies. Zeitsch. (Bd. 29, Nr. 5 u. 7) eine Anzahl Thesen und Vorschläge zur Reform des Musikunterrichtes mitgetheilt, die allerdings Beachtung gefunden und eine weitere Besprechung zum Theil auch in diesen Blättern veranlaßt haben. Indeß ist es dem Verf. so erschienen, als ob er noch nicht mit Allen, die seinen Vorschlägen Beachtung geschenkt, zu voller Verständigung gekommen sei, wie dies bei der nothwendigen Kürze jener Thesen und bei mangelnder mündlicher Aussprache und Erörterung auch um so viel schwerer möglich war. Zugleich liegt ihm aber die Sache zu sehr am Herzen, als daß er nicht wünschen sollte, seinerseits alles zu thun, um eine solche Verständigung herbeizuführen, und er bedauert nur, daß seine Entfernung vom deutschen Verkehr und anderweitige Berufsbeschäftigungen ihn nicht früher dazu haben kommen lassen.

Der Verf. hatte darauf hingewiesen, wie man den Musikunterricht zu einem Bildungsmittel von viel allgemeinerer und höherer Bedeutung machen könne und müsse, als wie die gewöhnliche Weise des Unterrichtes solches zulasse, und hatte Vorschläge zu einer derartigen Reform des Musikunterrichtes gemacht. Das Wesentliche der Vorschläge lief darauf hinaus, daß man den Lernenden entschieden mehr von Seiten seines musikalischen Bewußtseins anfassen, ihn zu mehr innerer Selbstthätigkeit erwecken müsse; es sei daher z. B. wesentlich mit Gehörbildung der Anfang zu machen, Ausbildung der technischen Fertigkeit dürfe

sich jener erst Schritt vor Schritt anschließen. Es ist nun der Zweifel erhoben worden, ob auf diesem Wege des Unterrichtes gründliche Clavierspieler könnten gebildet werden, es ist der Vorschlag zum Theil als eine einseitige, extreme Hervorhebung der allerdings in der bisherigen Unterrichtsweise vernachlässigten inneren Seite der musikalischen Bildung hingestellt worden. In eben diesem Punkte nun aber, meine ich, bin ich nicht ganz, wie ich wünschte, verstanden worden; man erlaube mir daher, meine Ansicht nach dieser Seite hin noch ausführlicher auseinanderzusetzen und zu begründen.

Erstlich liegt es in der Natur aller Polemik gegen eine einseitige Richtung (wie also die des Mechanismus im Musikunterrichte), daß die entgegengesetzte Seite hervorgehoben werden muß. Ich fühlte mithin weder das Bedürfniß noch die Verpflichtung, noch etwas zu Gunsten der mechanischen Abrichtung so wie darüber zu sagen, auf welchem Wege die Fertigkeit des Spieles am zweckmäßigsten zu erreichen sei — in der Beziehung haben die Clavierschulen und Etüdensammlungen wirklich schon das Mögliche geleistet. Ich wies nur auf dasjenige hin, was bisher vernachlässigt worden, auf die innere musikalische Bildung, und auf die Art, wie solche im Unterrichte am zweckmäßigsten Platz finden könne. Ich verwahre mich auf's Bestimmteste gegen die etwaige Zumuthung, als ob ich technische Fertigkeit im Allgemeinen gering achtete. Bei aufmerksamem Lesen der von mir aufgestellten Thesen und Vorschläge kann man vielmehr auf jedem Schritte des von mir vorgeschlagenen Unterrichtsganges die Anknüpfung für die allerdings auch nothwendige mechanische Uebung finden.

Zwar setzte ich als die erste nothwendige Uebung die der Stimme und somit des Gehöres, aber ich gab zugleich an, daß der Lernende, sobald er Melodien mit dem Gedächtnisse aufgefaßt, dazu angeleitet werden müsse, dieselben auf dem Clavier, erst mit einer Hand, dann unisono mit beiden Händen nachzuspielen. Ich wüßte kein besseres Mittel, im unabhängigen Gebrauche der Finger, im Fingersatze, in der rechten Haltung der Hand, im gleichmäßigen Gebrauche beider Hände u.s.w. zu üben, ohne daß es doch trockene Fingerübungen der gewöhnlichen Art wären. Will man noch andere mechanische Uebungen, namentlich Läufer nebenhergehen lassen, so bleibt das ja natürlich unbenommen, und ich habe dergleichen auch immer selbst im Unterrichte angewandt. — Eine andere und sehr wesentliche Art der Fingerübungen eröffnet sich aber mit dem Uebergange zur Choralstufe, nämlich die Uebung im gleichzeitigen, gleichmäßigen Gebrauche mehrerer Finger derselben Hand. Es ergiebt sich somit auch für die mechanischen Uebungen ein natürlicher Fortschritt, und derselbe setzt sich durch die folgenden Unterrichtsstufen überall gleichmäßig fort, so daß über Mangel an Uebung der Hand also eigentlich nicht zu klagen wäre.

Nun bedarf es für einen fertigen Spieler freilich nicht allein der Uebung der Hand, sondern auch der des Auges, er muß dasjenige, was er von den Noten auf's Clavier zu übertragen hat, schnell erkennen und übersehen können, er muß eine Fertigkeit erlangen, vom Blatte zu spielen. Diese Fertigkeit will ich aber auch und auf's Bestimmteste beim Schüler erreicht wissen, ich will sie nur nicht allein auf mechanisches Anschauen des Notenblattes, sondern wesentlich mit auf Verständniß der Tonverbindungen gegründet haben. — Ein Anderes, was die Fertigkeit vom Blatte zu spielen hindert, wenn man auch schon die bezeichneten Töne leicht auf dem Clavier aufzufinden weiß, ist noch, daß der Spieler sich nicht alsobald in den Rhythmus hineinzufinden weiß. Gerade zu welcher Sicherheit im Verständnisse des Rhythmus aber der Lernende auf dem von mir vorgeschlagenen Unterrichtswege kommen kann, nämlich durch das Notenschreiben (nicht das mechanische Abschreiben, sondern das Aufsetzen des in das Gedächtniß Aufgenommenen), das ist eine so in die Augen springende Sache, daß es mir nicht nöthig scheint, darüber noch etwas Weiteres zu sagen.

Welches Stück der mechanischen Fertigkeit würde also etwa durch die von mir vorgeschlagene Unterrichtsweise beeinträchtigt? Ich wüßte keines. Doch vielleicht der sogenannte gute Vortrag? Allein wenn dieser in seinem Grunde auf einer seelenvollen Auffassung der Musik überhaupt beruht, und nicht auf der Abrichtung zum Vortrage einzelner Musikstücke, was ist dann doch eher dazu geschickt, den Schüler zu solcher Auffassung hinzuleiten, die von mir vorgeschlagene Unterrichtsweise, die eine innere musikalische Bildung, oder die gewöhnliche, die nur eine äußere mechanische Bildung bezweckt?

Dies der erste Punkt der Verständigung, indem ich bitte, daraus, daß ich von einer Sache nicht ausdrücklich gesprochen habe, nicht den Schluß zu machen, als ob ich sie gering achtete und unberücksichtigt gelassen wissen wollte. Doch ja, ich will es bekennen, in einer gewissen Beziehung wird die Ausbildung der mechanischen Fertigkeit durch meine Unterrichtsweise beschränkt; aber weit entfernt, das für eine Einseitigkeit meines Standpunktes zu halten, behaupte ich vielmehr, daß ist mit das Beste an meinen Vorschlägen. Ich halte es nämlich für verkehrt, daß man als das von einem Clavierspieler zu erreichende Ziel der mechanischen Fertigkeit im Allgemeinen ein solches setzt, welches zu dem späteren Lebens-

ziele, der späteren Berufsthätigkeit der Mehrzahl in keinem Verhältnisse steht. Jedermann weiß, daß Fertigkeit etwas ist, was nur durch seine Fortdauer einen Werth hat. Wie soll aber doch die Mehrzahl derer, die Musikunterricht erhalten, in ihrem späteren Leben daran denken, sich auf der erreichten Stufe der Fertigkeit zu erhalten, wenn diese so hoch hinaufgeschraubt wird, wie gewöhnlich geschieht? Wo sollen sie eben nur die Zeit hernehmen zu anhaltend fortgesetzten Uebungen, und sei es auch nur eine Stunde des Tages, abgesehen noch davon, daß der rechte Clavierspieler seine Finger, seine Hand auf eine besondere Art ängstlich schonen muß, um nicht allen Erfolg der Uebungsstunden immer wieder zu Schanden zu machen, auf eine Art schonen, wie man sie schon nicht dem lebhaften, nach tüchtigen Leibesübungen verlangenden Knaben zumuthen kann, geschweige der Hand, die im späteren Leben irgend ein Handwerkszeug, die die Nadel der Hausfrau und Kindermutter, ja die auch nur die unscheinbare, aber die Hand und Finger doch so steif machende Feder führen muß! Ich behaupte daher, für die große Mehrzahl derer, die Clavierspiel lernen und nicht gerade ausschließlich sich dieser Kunst widmen wollen, ist das Maaß der zu erzielenden Fertigkeit bedeutend herabzustimmen. Wollen solche einmal schwerere Sachen zu hören bekommen, so mögen sie sich dieselben von fertigeren Spielern und eigentlichen Virtuosen vortragen lassen, für den eigenen täglichen Hausgebrauch aber ist es damit nichts. Und wir haben, Gott sei Dank, auch von den besten, namentlich älteren Meistern Compositionen genug, die der Dilettant sich zu eigenem und allenfalls auch noch Anderer Vergnügen selbst vortragen kann; und wenn erst wieder mehr Nachfrage nach Tonstücken dieser Art sein wird, so werden sich auch die Componisten bereit finden lassen, mehr dergleichen zu schreiben, woran, beiläufig gesagt, am Ende auch mehr Ruhm zu erndten wäre, indem mit weniger Effectmitteln doch etwas, durch seinen inneren Gehalt Befriedigendes zu leisten offenbar das Schwierigere ist.

Dies vorausgesetzt, daß für die Mehrzahl der Dilettanten das Maaß der mechanischen Fertigkeit also bedeutend von der gewöhnlichen Höhe der Forderung müsse herabgestimmt werden, ist nun aber bei dem von mir vorgeschlagenen Unterrichtsgange noch eine bedeutende Erleichterung dadurch geschafft worden, daß verschiedene Ziele der Fertigkeit gesetzt sind, bei deren jedem der Schüler stehen bleiben kann, wenn Zeit und Mittel nicht weiter reichen, stehen bleiben, während er doch schon immer ein Ganzes und Vollendetes in seiner Art erreicht hat. Ist der Unterricht auf der Choralstufe vollendet, so ist der Lernende in den Stand gesetzt, jeden Choral nach Noten und ohne Noten, nach ausgesetzter Begleitung und auch nach der bloßen Melodie regelrecht zu begleiten, und wird daran nicht allein für seine Person hinlänglich Vergnügen finden, sondern auch einen Gewinn haben für die häusliche Andacht, und wo er etwa in Schulen und Kirchen zu spielen veranlaßt ist. Verstände z. B. jeder Landpfarrer nur so viel von Musik, so würde es an manchen Orten wahrlich besser um den Kirchengesang stehen. — Gleicher Weise bei der Vollendung des Unterrichtes auf der Liederstufe ist der Lernende in den Stand gesetzt, nicht allein jede, nur nicht zu künstliche Liederbegleitung zu spielen und sich selbst zum Gesange zu accompagniren, sondern auch zu Melodien ohne Begleitung ein einfaches Accompagnement selbst zu finden, somit auch den Gesang im häuslichen und geselligen Kreise selbst zu leiten, am Ende selber einfache Melodien zu erfinden. Weiter kann und will vielleicht Mancher, der das Clavierspiel erlernt, nicht gehen, und wer will leugnen, daß er nicht damit auch schon wiederum eine Befriedigung seines musikalischen Bedürfnisses finden könne, eine Befriedigung, die im Einklange steht mit den Ansprüchen seines übrigen Berufslebens. — Dies die beiden Elementarstufen des für Dilettanten berechneten Musikunterrichts; weiter führt dieselben nun noch die Fugenstufe und endlich die Sonatenstufe. Auf jeder Stufe kann der Unterricht abgeschlossen werden, und jede setzt ein gewisses Maaß von nothwendig zu erreichender Fertigkeit; also allerdings verschiedene Maaße, aber doch nirgends ein Mangel an Berücksichtigung des mechanischen Theiles der musikalischen Bildung. Auf jeder Stufe kann mithin, gemäß ihrem Ziele, ein f e r t i g e r, g r ü n d l i c h e r S p i e l e r (respective Choralspieler, Fugenspieler u. s. w.) gebildet werden, d. h. ein solcher, der sich neben dem Maaße der f ü r s e i n e n Z w e c k nothwendigen Fertigkeit der Hand und des Auges auch, was das Wesentlichste ist, volles Bewußtsein dessen angeeignet hat, was er innerhalb des Kreises seiner musikalischen Thätigkeit vornimmt, ein g r ü n d l i c h e r L i e b h a b e r, d. h. ein solcher, dem es nie in den Sinn kommen wird, die Beschäftigung mit der Musik, so weit er ihrer nun eben mächtig ist, aufzugeben. Allerdings müssen für einen solchen Unterrichtsgang die vom Schüler zu spielenden Stücke zum Theil nach einem anderen Principe geordnet werden, als wie man es in den gewöhnlichen Clavierschulen findet, welche aber nur den sehr unbestimmten und schwankenden Begriff des Fortschrittes vom Leichteren zum Schwereren kennen; Stücke, in denen Modulationen, Dissonanzen, überhaupt Tonverbindungen vorkommen, welche sich der Schüler noch nicht erklären kann, dürfen demselben nach meiner An-

sicht, unbeschadet der Gründlichkeit, auch noch nicht vorgelegt werden.

Obgleich nun aber der mechanischen Uebung dergestalt immer ein Stück Theorie vorausgehen muß, so meine ich doch die Ansicht entschieden zurückweisen zu dürfen, als ob der Weg dadurch ungebührlich verlängert würde. Das Stückchen Theorie ist wahrlich seinem Umfange nach so gering, seinem Verständnisse nach so faßlich, so elementarisch, daß von ihm als einem Hindernisse, einem Umwege gar nicht die Rede sein dürfte, wenn Mancher bei dem Worte Theorie nicht eben zu viel an die alte weitschweifige und verwickelte Generalbaß- und Compositionslehre dächte; zu geschweigen, daß diese Art von theoretischem Verständniß das Fortschreiten des Spielers nicht hindert, sondern vielmehr fördert und befestigt. Und man gewinnt für diesen theoretischen Unterricht die nöthige Zeit vollständig dadurch, daß man sich auf jeder Stufe auf das nach ihrem Ziele gerade nöthige Maaß mechanischer Uebungen beschränkt; nur etwa ein Jahr ist z. B. bei zwei Stunden wöchentlichem Unterrichts für jede der beiden Elementarstufen nöthig. Also nicht später kommt man auf dem von mir vorgeschlagenen Wege beim Ziele an, sondern gerade früher, weil das Ziel nicht als ein unendliches kaum absehbar hinausliegt, sondern sich auch schon nähere Ziele als bestimmt erkennbar und in näherer Zeit erreichbar herausstellen. Freilich wird sich die herrschende Meinung erst daran gewöhnen müssen, auch ein anderes Ziel mit diesem Ausdrucke benennen zu hören, als das des baldigen Vorspielens moderner, in die Ohren fallender Tonstücke, aber die von mir vorgeschlagene Methode ist ja auch gar nicht auf die große Menge, ist nicht zunächst auf Zuhörer, ist nicht auf diejenigen Aelteren berechnet, welche von einer pädagogischen Bedeutung der musikalischen Bildung nichts wissen und wissen wollen; auch werden solche mit ihr schlechte Geschäfte machen, die von Musikunterricht leben und daher den herrschenden Vorurtheilen nachgeben müssen. Ich habe meine Vorschläge zunächst an solche Musikverständige gerichtet, welche Gelegenheit haben, frei von allem äußeren Zwange (am besten die eigenen Kinder) zu ächter musikalischer Bildung zu führen, und solche sind es auch nach meiner bisherigen Erfahrung vorzüglich, die, wenn sie nur das Ding recht anfingen, meinen Vorschlägen bisher Beifall und Bestätigung aus eigener Praxis gegeben haben.

Dorpat. Th. Thrämer.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

Marie Moody, Op. 3. Zwei Lieder ohne Worte. Schott. Pr. nicht angegeben.

Im ersten Liede zeigt sich viel guter Wille, eine Figur durch's Ganze vorwaltend durchzuführen. Eine gewisse Ungeübtheit in der Handhabung der Harmonie ist indeß bemerkbar. Besser behagt uns das zweite, die Melodie kommt mehr zur Entfaltung. Die Bestrebungen der Verf. gehören zu denen, die in den Salons Anerkennung finden werden.

D. Krug, Op. 34. Sehnsucht nach der Heimath. Phantasie über Keller's Lied „Land meiner seligsten Gefühle“. Jowien. ⅙ Thlr.

Ein verfehltes Salonstück; ein Gemisch veralteter und moderner Figuren; trocken und wirkungslos. Dem Ref. war beim Durchlesen und Durchspielen des Werkes, als sähe er einen Menschen, der nach der herrschenden Mode der zwanziger Jahre mit einem Frack z. B. mit langen Schößen, sogenannten Spitzschwänzen, bekleidet ist, und dazu einen Calabreser trägt.

R. Willmers, Op. 63. Frühlingsklänge. Phantasiestück. Mechetti. 1 Fl. 30 Kr. C.M.

Wir haben uns viele Mühe gegeben, den Inhalt dieser Composition mit ihrem Titel zu vereinbaren. Aber vergebens! Unsere Einbildungskraft ist nicht stark genug, da Frühlingsklänge zu finden, wo wir bloße Salonconversation vernehmen. Das Werk leidet an dem gewöhnlichen Fehler des Componisten, an allzu großer Länge, doch bietet es geringere Schwierigkeiten, ist mäßig geübten Dilettanten zugänglich, und nicht ohne Klangwirkung.

Th. Kullak, Op. 50. Rothkäppchen. Idylle. Schlesinger. ½ Thlr.

Gut gespielt kann das Werk eine gewisse, wenn auch durchaus nicht tief gehende Wirkung machen, obschon es zu

den schwächeren Leistungen des Autors gehört. Den Spielern überlassen wir es, sich Rothkäppchen, den Wolf u. s. w. herauszusuchen.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

P. Hertel, Op. 3. Fantaisie brillante pour Piano. Schlesinger. ½ Thlr.

A. Billet, Op. 36. Phantasie über Themen aus „Orazi e Curiazi" von Mercadante. Schlesinger. 20 Ngr.

Zwei Werkchen gleicher Beschaffenheit, die ihren Verfassern keine Apotheose verleihen werden. Sie werden unter den Händen einiger Dilettanten verbluten und ihrer wird nicht mehr gedacht werden.

H. Ravina, Op. 20. Rondo-Polka pour Piano. Schott. 45 Kr.

Tritt ohne Prätention auf, sowohl in Bezug auf Gedankliches, als auf Technisches. Der lieben Mama zum Geburtstage vorgespielt, wird es wohl dem lieben, talentvollen Kinde verschiedene Küsse und Umarmungen zu Wege bringen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

C. Wolff, Op. 158. Duo brillant sur l'opéra: le Prophète. Schott. 1 Fl. 48 Kr.

Eins jener Werke, von denen zwölf auf's Dutzend gehen. Bedeutende Schwierigkeiten finden sich nicht vor — somit bedecken wir das Ganze mit dem Mantel der christlichen Liebe.

Clavierauszüge.

Ign. Lachner, „Der Ju-Schroa", ländliches Charakterbild mit Gesang in drei Abtheilungen von J. F. Lentner. Clavierauszug mit vorgedrucktem Textbuch. Aibl. 2 Fl. 15 Kr. = 1 Thlr. 7½ Ngr.

Ein armer Bursch, Florian, liebt seine Lena, und bestellt sie zum Tanz auf den dritten Tag. Um sich nun Geld zu verschaffen, geht er mit noch zweien Genossen auf die Gemsjagd, verliert aber dabei, durch eine Lawine, die sich durch einen Ju-Schroa (fröhliches Jauchzen) loslöst, das Leben. Das Mädchen stirbt aus Gram. Dies der ungefähre, oberflächliche Inhalt des Textes. Die Musik, die Hr. Lachner dazu gemacht hat, besteht in Einleitungen zu den verschiedenen Abtheilungen, einem Melodram am Schlusse der zweiten und einem am Schlusse der dritten, und aus ein- und mehrstimmigen Liedern. Diese letzteren nun behagen uns besser, als die selbstständigen Instrumentalsätze; sie sind natürlich und frisch, namentlich ein dreistimmiges Jagdlied, wenn gleich sie auch nicht über den Ductus der gewöhnlichen Tyroler- und Steyermärkerlieder hinausgehen. Sollen wir nun auf die vorerwähnten instrumentalen Partien noch einmal zurückkommen, so müssen wir gestehen, daß uns namentlich die Einleitung zur ersten Abtheilung gar zu matt und unbedeutend vorkommt, wenn wir auch zugeben, daß die Instrumentirung hier heben kann. Uebrigens mag das Ganze auf der Bühne von gutem Effect sein. Die Personalbesetzung am Münchner Theater ist beigefügt.

Opern im Clavierauszug.

Ambr. Thomas, Der Kadi, komische Oper in zwei Acten, nach dem Französischen des M. E. Sauvage von C. Gollmick. Schott. 10 Fl. 48 Kr.

Lieder mit Pianoforte.

C. L. Fischer, Op. 6. Nr. 1. Frühlingstoaste. Schott. 27 Kr.

— — —, Op. 7. Nr. 2. Die versunkene Krone, von Uhland, für Baß oder Alt. Ebend. 36 Kr.

Diese Lieder stehen durchaus nicht auf der Höhe einer bedeutenden Erfindung oder Eigenthümlichkeit, aber sie sind wirksam für die Stimme, und auch Hergebrachtes, wenn es nur gut zu Gehör gebracht wird, macht ja einen gewissen Eindruck.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für 

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.
Einunddreißigster Band.

№ 24.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.
Den 19. September 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig (Schluß). — Kleine Zeitung.

Die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig,

am 26sten Juli 1848.

(Schluß.)

Nach Beendigung dieses Vortrags nahm zuerst Hr. Kühmstedt das Wort. Kritisiren, recensiren heiße nichts weiter, als den Werth eines Kunstwerks bestimmen. Es sei nicht zu zweifeln, daß sowohl der Künstler, als der Kritiker als solcher zur Kritik berechtigt sei. Die Frage, wie sich beide zu einander verhalten sollen, werde sich ergeben, sobald man die bisher gemachten Erfahrungen in Bezug auf die Laufbahn beider gegen einander stelle. Der Künstler, in seiner Jugend durch irgend einen Meister angeregt, fühle den Drang in sich, in dessen Weise etwas zu schaffen, der Reiz, den ein Werk auf ihn ausübt, errege ihn zu ähnlichen Schöpfungen. Was er erzeuge, gehe aber nicht aus Bewußtsein über die Sache, sondern aus bloßem Naturtriebe hervor. Dann komme er zu einem Meister, lerne eine Masse Regeln, die er nicht brauchen könne, die entweder nur halb wahr oder gar nicht wahr seien; er werde von fremden Gedanken gemästet, ohne geistig selbstthätig zu sein. Nun schreibe er nach dem, was in ihn hinein gepfropft worden; eingedenk des guten Rathes, er müsse fort und fort die alten Meister studiren, befleißige er sich, sie nachzuahmen, und gebe so fremde Gedanken wieder. Da komme die Kritik und mache dem Künstler den Kopf verdreht; sie fordere ihn auf, etwas Anderes, 'was Neues zu geben. Jetzt frage er sich, wie er dies anfangen solle. Doch stehe er verlassen da, denn keinen Wink habe ihn die Kritik gegeben, um aus sich selbst etwas zu schaffen. Ueberzeugt nun, daß er das nicht machen solle, was die Meister vor ihm gemacht, studire er Hegel, Schelling, Vischer, Ruge und wie die Geister alle heißen. Da erfahre er, die Kunst solle das Wesentliche darstellen, oder das Göttliche in einer bestimmten Form, oder die Wahrheit; Jeder der Philosophen antworte ihm anders über das Wesen der Schönheit. Aber er erfahre nicht, wie er diese Sentenzen auf die besondere Kunst anzuwenden habe, und bleibe hinsichtlich seines Schaffens so klug wie vorher. — Wie stehe es mit dem Kritiker? Der denke, wenn du nur Phrasen machen kannst und allenfalls etwas Hegel studirst, so bist du ein gemachter Mann; von der Sache, von dem Organismus eines Kunstwerks verstehe er nichts. Da sehe es sehr schlimm aus; lauter Phrasen begegne man, der Kritiker wisse nichts, weil er die Technik nicht kenne. — Jetzt, da wir zu diesem Bewußtsein über die Sache gekommen, müsse der vom Vorsitzenden angegebene Weg eingeschlagen werden, der Kritiker müsse Hand in Hand mit dem Künstler und in die Sache selbst eingehen.

Dörffel fragt, wo die Kritiker seien, von denen man so bestimmt behaupten könne, daß sie dächten, mit bloßen Phrasen sei Alles abgethan? Wolle man, daß der Künstler mit dem Kritiker Hand in Hand gehe, wolle man ein gemeinschaftliches Wirken beider, so müsse man vor Allem dergleichen Vor-

urtheile, als sei der Kritiker jeder Bestrebung, das Höchste zu erfassen, verlustig, beseitigen lernen, und diesem nicht so ohne Weiteres eine Einbildung und Beschränktheit unterschieben, die gleich von vornherein jede Einigung unmöglich mache ... — Kühmstedt: Sie haben mich mißverstanden ... — Dörffel: Nein, nein, ich halte mich an Ihre Worte ... — Kühmstedt: Ich gebe zu, daß die jetzige Kritik ein neues und schönes Streben offenbart; doch verschmähen es die Kritiker, in die Technik, in den Organismus des Kunstwerkes einzugehen und lassen es bei philosophisch=ästhetischen Raisonnements bewenden. Das ist größtentheils bis jetzt noch der Fall. Wir sehen deshalb, daß sich die Künstler von der Kritik abwenden. Und wahr ist's, die meisten Kritiker, mit wenigen achtbaren Ausnahmen, haben nicht die Studien gemacht, die der Künstler gemacht hat. — Brendel: Man kann das in gewissem Sinne zugeben; da aber noch Keiner existirt hat, der beide Seiten, Tondichtung und Philosophie, in gleicher Weise vollständig umfaßte, so folgt eben daraus, daß Künstler und Kritiker sich einigen, einander in die Hände arbeiten müssen. — Kühmstedt: Diesen Standpunkt der Kritik erreichen wir nicht eher, als wir so weit sind, daß der praktische Künstler auch Philosoph, und der Kritiker nicht blos Philosoph, sondern auch praktischer Künstler ist.

Riccius spricht sich hierauf dahin aus, daß die von Kühmstedt gemachte Schilderung des Künstlers zu herabsetzend und trostlos, die Aeußerungen über den Kritiker eben so herb und hart gewesen seien. Das Freundesverhältniß zwischen beiden werde eine Brücke bauen, durch welche die ganzen Mißverhältnisse ausgeglichen werden könnten. Die Forderungen, welche Brendel an den Kritiker stelle, seien zu ungenügend, es müsse noch viel mehr von ihm verlangt werden. Der Kritiker müsse sich so viel als möglich in der Formlehre, in dem A=b=c der Technik bewegt haben; finde er ein Werk tadelhaft, so müsse er vermögen, die Fehler genau zu rügen und zu verbessern. Namentlich bei Anfängern sei die Kritik in dieser Weise auszuüben; nicht blos Satzfehler, sondern auch ästhetische Verstöße, beim Liede z. B., seien namhaft zu machen. Kurz, wisse der Kritiker nicht selbst ein Thema genau contrapunktisch aus= und durchzuführen, so sei er auch nicht im Stande, eine gute Kritik zu üben. — Brendel: Dem sei zuerst zu entgegnen, daß es in dem Vortrage nicht darauf ankam, ein umfassendes Bild des Kritikers zu geben, sondern nur das Verhältniß zwischen ihm und dem Künstler, das Unterscheidende zwischen beiden, an ein paar Beispielen darzustellen. Was nun die bisherige Debatte betreffe, so sei es wegen der Beschränktheit der Zeit nicht möglich, auf alles Einzelne einzugehen. Nur ein Ausspruch müsse hervorgehoben und entschieden zurückgewiesen werden. Was nämlich den Vorwurf des Hrn. Kühmstedt betreffe, die Kritik unterweise den Künstler nicht u. s. w., so müsse gesagt werden, daß die Kritik nicht Unterricht zu ertheilen habe, das Zurechtweisen gehöre in's Privatleben. Wolle man dies, so würde die Kritik nur eine Lectüre für den betreffenden Künstler, aber nicht für die Oeffentlichkeit sein. Man gehe zu weit, solche ganz unpraktische Forderungen an die Kritik zu stellen; derartige weitläufige Auseinandersetzungen würde ein Unbetheiligter gar nicht lesen wollen. — Kühmstedt nimmt zu einer persönlichen Bemerkung das Wort. Er habe nur einen Wink geben wollen, wie es bisher gegangen sei, nur andeuten, daß die große Zahl der Künstler zu keinem klaren Bewußtsein komme, wonach der Werth des Kunstwerkes bestimmt werden könne, nur sagen, daß die große Zahl der Kritiker sich nicht um das Technische bekümmert habe. Die Kluft zwischen beiden sei gewesen, beide sollen sich die Hand reichen. — Brendel: Hr. Kühmstedt lege so großes Gewicht auf das Eingehen des Kritikers in die Technik. Wer habe aber auf dem Gebiet der Kritik das Meiste geleistet, praktische Musiker oder philosophische Köpfe? Die Musiker haben ihren technischen Theil zwar vertreten, doch die Männer, die zugleich in anderen Gebieten heimisch waren, brachten erst Anregung in die Kunst. Jeder möge streben, so viel Seiten zu erfassen als möglich, das ist eine Hauptsache. — Kindscher: Der Grund jener Kluft liegt in der Schule. Wir haben Harmonie= und Compositionslehre, doch das Schaffen kann nicht gelehrt werden; es bedarf einer Fortsetzung des bisherigen Unterrichts, es bedarf Männer, die Anleitung geben, diese und jene Compositionsart zu handhaben. So lange dies nicht ist, muß die Kritik das traurige Recht haben, dem unmündigen Anfänger entschieden entgegen zu treten. — Becker: Eines schickt sich nicht für Alle, sehe Jeder, wie er's treibe, sage Göthe. Früher habe Jeder nur das besprochen, dem er gewachsen gewesen, unsere Zeit scheine sich darin anders gefallen zu wollen. Unter Rochlitz bis gegen 1820 sei es üblich gewesen, daß Keiner über eine Sache sprach, die er nicht völlig in seiner Gewalt hatte. Das Hauptziel der Kritik war, fortwährend die Humanität walten zu lassen. Heute sprechen sehr Viele, die den Gegenstand gar nicht in sich aufgenommen haben. Die Folge war, daß die Kritik dem Künstler und Publikum entfremdet worden. Dazu komme, daß neben der mangelhaften Kenntniß auch die Humanität und Billigkeit gesunken sei. Was Hr. Kühmstedt über die Bildungsgeschichte des Musikers gesagt, dem sei mit Rousseau zu entgegnen:

Habt nur Genie, das Uebrige findet sich von selbst. Daß zu Zeiten Mißurtheile geschehen, sei richtig. Man erinnere sich an das, was über die D-Dur Symphonie von Beethoven gesagt worden sei, so auch an die Verwerfung Chopin's durch Rellstab. In neuester Zeit haben wir das Beispiel an Berlioz; er (Becker) sei noch kein Verehrer von ihm, doch möge er den Stab nicht über ihn brechen: er verstehe ihn noch nicht. — Brendel: Die Hauptsache sei, daß alle Theile in wechselseitiger Bescheidenheit sich gegenübertreten, daß sie sich ergänzen und durchdringen. Der praktische Musiker möge nicht alle übrigen Bestrebungen verkennen, sich nicht selbst überschätzen. Der Recensent sei in diesem Falle, wenn er die Winke des Tonsetzers nicht berücksichtige. Hr. Kühmstedt sei ungerecht, indem er gar nicht der verdienstlichen Leistungen der Kritik gedacht habe. — Kühmstedt: Ich habe das Bedeutende nicht in Abrede gestellt. — Schaab: Die Debatte zeige unbedingt, daß es allen Rednern um den Fortschritt zu thun sei. Sie seien im Principe gewiß einig, aber zu einem Resultate über die Verwirklichung des Princips noch nicht gekommen. „Machen Sie Männer ausfindig, die Sachkenntniß mit Philosophie vereinigen!" — Bierwirth: Das sei eine factische Unmöglichkeit, darum sei die nothwendige Wechselbeziehung zwischen Kritiker und Künstler ganz erweislich. Der Kritiker fasse den allgemeinen Inhalt der Zeit in abstracter, der Künstler in concreter Weise auf; die Auffassung (Unruhe in der Versammlung) des Kunstideals sei verschieden. Man sage, der Kritiker müsse über den Parteien stehen; das sei unmöglich. Künstler und Kritiker müsse Partei nehmen, die Kritik müsse ein Princip haben. Einer der parteilos, sei charakterlos. Die frühere Kritik sei blos referirend gewesen, die jetzige sei selbstständig geworden. (Ruf nach Schluß.) Es könne die radicale Kritik auch human sein ... — Riccius: Wir kommen zu weit; wollte man dem Redner in alle Einzelheiten folgen, so würden wir heut' gar nicht fertig werden. Man möge sich mit dem Gesagten begnügen. Ich trage auf Schluß der Debatte an.

Der Antrag fand Unterstützung, der Schluß der Debatte ward angenommen. Als Ergebniß der Discussion stellte sich die allseitig übereinstimmende Ansicht heraus, daß das Wirken des Künstlers und Kritikers ein gemeinschaftliches sein, daß beide Hand in Hand dem einen großen Ziele der Kunst entgegengehen müssen. Man war erfreut, daß dieser Gegenstand in Anregung gekommen, und hoffte davon ersprießliche Resultate.

Es ward nun zu Eröffnung der eingegangenen Stimmzettel bezüglich des Centralvorstandes geschritten, das Ergebniß derselben durch die Protokollführer (Dörffel und v. Bülow) bekannt gemacht und die Sitzung, da es schon spät am Abend war, geschlossen. — Schließlich sei erwähnt, wie die Bestimmungen über die weitere Organisation der Vereine bei der diesjährigen Versammlung den Hauptgegenstand bildeten; der geneigte Leser möge dies bei der Beurtheilung der übrigen Besprechungen im Auge haben; eben so, daß die Versammlung nicht als eine Hauptversammlung gelten wollte, sondern nur eine Fortführung des Begonnenen zum Zweck hatte. Haben sich die allgemeinen Verhältnisse günstiger gestaltet, so wird sich Gelegenheit zu ausführlicheren Debatten finden; dazu ist überhaupt die Zeit eines Tages, der noch dazu zur Hälfte durch eine Musikaufführung in Anspruch genommen wird, unzureichend; es sind, soll tiefer eingegangen werden, zwei bis drei Tage in Zukunft unbedingt erforderlich.

Fr. Br.

Kleine Zeitung.

Die Comödie der Thierwelt.
Eine Fabel,

erzählt von Carl Gollmick.

In der Thierwelt war es sehr unruhig geworden. Biene und Ameise plauderten mit verschränkten Vorderfüßen und thaten nichts; der Elephant machte Bocksprünge vor Zorn, der Stockfisch fraß sich in Desessart's Crimes de Robespierre ein, die mit einem Schiffe untergegangen waren, und der Hase wurde widerspenstig; der Adler ließ die Flügel hängen und die Schnecke beflügelte ihren Schritt; die Nachtigall brachte vor Kränkung keinen Ton aus der Kehle und die Taube spie Galle; der Esel schaute gedankenvoll in die Wolken und selbst das Lamm schlug ungeduldig aus. Dem einsamen Wanderer mußte daher diese ungewöhnliche Bewegung unter den Thieren auffallen. Kam er an einen Fluß, so war darin ein solches Wühlen und Aufrühren, ein solches Brausen und Spritzen, daß ihm angst und bange wurde; ging er in den Wald, so konnte er sich vor Schwirren, Flattern, Gackern und Schnattern, vor Rennen, Grunzen und Brüllen nicht retten, und wollte er im Freien ausruhen, so hielten Schmeißfliege und Wespe eine völlige Conversation auf seiner Nase.

Mit einem Wort, es mußte im Reiche der Thiere etwas Außerordentliches vorgefallen sein, und so war es auch.

Eine der Antillen-Inseln war dazu erwählt, die verschiedenen Thiergeschlechter aufzunehmen, die aus allen Zonen herbeikamen, um dort eine demokratische Volksversammlung abzuhalten. Die Natur selbst schien diesen Platz zu solchem Zwecke geschaffen zu haben, denn der Thron eines romanti-

schen Gebirges senkte sich allmälig zu einer Ebene herab, deren mit Blumen gestickter Sammetteppich rings von den Wogen des unermeßlichen Meeres umspühlt wurde, und die Winde von Süd- und Nordamerika wetteiferten mit einander, den hoch und niedrig geborenen Gästen Wärme und Kühle zuzuführen.

Es müßte interessant gewesen sein, am Versammlungstage das Gewimmel auf der Erde, in den Lüften und Wassern zu belauschen, das bei dem ersten Lichtstreif im Osten, vom Gigantengeschlecht des Mammuth an, bis zum Geschwader der Insecten, dieser Insel zuströmte; wie Krokodil und Delphin die Geschlechter des Festlandes auf ihrem Rücken über die Meere führten; wie Kopf an Kopf gedrängt das Heer der Wasserbewohner die Ufer umkreisten, und wie dann ein instinctmäßiger Kastengeist all' die verschiedenartigen Gattungen wieder von einander abgesondert hielt.

Mit aristokratischem Stolze drängten sich Panther, Schakal und Büffel, Adler und Pfau, der Orang-Utang, die Riesenschlange Anaconda und der Strauß an den Thron; die Vögel senkten sich auf Bäume und Buschwerk herab; im fischbedeckten Meere bildeten sich lebende Inseln, und selbst die Bewohner des Schlammes krochen zu greulichen Klumpen heran, um ihre gerechte Klage zu führen.

Als somit alle Plätze besetzt waren, und, in der Erwartung der Dinge die da kommen sollten, eine beklemmende Stille herrschte, gewahrte die Versammlung erst, daß der Thron leer war, und es ihr folglich an einem Oberhaupt fehlte. In dieser Noth schnopperte der Elephant mit seinem Rüssel hoch in der Luft herum und begann mit einer Würde, die nur inneres Bewußtsein verleihen kann, seine Beine mit vieler Anmuth in Bewegung zu setzen, als plötzlich ein gewaltiger Löwe über seinen Rücken hinwegvoltigirte, und schon den Thron usurpirt hatte, ehe noch die Thiere merkten, daß sie sich verwunderten. „Wer wagt es," brüllte der Mähnenschüttler, „mir ein Recht streitig zu machen, das mir Natur und Herkommen, ja selbst die Götter eingeräumt haben? Ich bin der König der Thierwelt, und wer mir seine Stimme versagt, den zerreiße ich auf der Stelle!" — „Er lebe hoch!" grunzte augenblicklich darauf, zitternd vor Angst, ein Meerschweinchen, nach welchem Stichworte alle übrigen Thiere den Chorus so tactmäßig anstimmten, als hätten sie es bei dem Director irgend einer deutschen Liedertafel eingelernt. Der Elephant drehte sich ruhig wieder um, und die übrigen Großen des Reiches glotzten sich verwunderungsvoll an. Somit war die große Frage entschieden.

Nun erhob sich der Löwe und sprach: „Obgleich ich recht gut weiß, was uns hier zusammenführt, so erheischt es doch die Sitte, mich noch einmal darnach zu erkundigen. Deshalb also, wer eine Beschwerde hat, der bringe sie an." Aber trotz dieser Zurede blieb Alles stumm und verlegen, denn obgleich in Masse ein Jeder seine Stimme erheben und gewaltig schreien konnte, jetzt, wo es galt, einzeln und mit Nachdruck sein Wort zu führen, jetzt hatte Keiner das Herz. Nur ein Kätzchen, die Wichtigkeit dieses Momentes tief fühlend, ließ ein seufzendes Miau hören, worauf, aus diesem Dilemma gerissen, die Umstehenden hoch erfreut laut ausriefen: „Die Katze bittet um's Wort!"

„Sie hat es," sprach der König, „denn obgleich in niederen Verhältnissen lebend und verhaßt, so ist sie doch meine Verwandte, und als solche gebührt ihr zu sprechen."

Aber — so wunderbar berühren sich die Contraste — sonst immer ein verwegenes Raubthier, dem Throne gegenüber fing die arme Katze am ganzen Leibe an zu zittern, sie sank in Ohnmacht, und am Ende fielen ihr sogar die Haare aus; woher wohl auch die Redensart entstanden sein mag, wenn Jemand in der Klemme sitzt und sich nicht mehr zu helfen weiß. Aus dieser Verlegenheit konnte nur Geistesgegenwart retten, weshalb sogleich der Fuchs hervorsprang, sich demüthig verbeugte und ausrief: „O großer König, runzle nicht die Stirne ob der Feigheit dieser Katze, denn sie ist nicht aus deinem erhabenen Geschlechte entsprossen. Mein Oheim, der Eulenbeißer und der größte Genealoge unserer Zeit, kann dir beweisen, daß dieses Thier ein Bastard, aus dem gemeinen Geschlechte deiner Feinde, der Hyäne und des Luchses, entsprungen — und daß ihre Feigheit dir mithin zum größten Triumphe gereichen muß."

Durch diese Rede geschmeichelt reichte der König dem Schranzen die Klaue zum Handkusse dar, welcher sich darauf mit einem Blick zum Himmel wieder erhob und zu reden fortfuhr: „Was uns in dieser Vollversammlung vor deinen Thron führt, ist eine General-Anklage gegen die Menschen, die mit ihren Prahlereien immer unerträglicher werden. Ich rede hier nicht davon, daß sie uns auf Tritt und Schritt verfolgen, daß sie uns martern, ermorden, essen und ausstopfen, daß sie uns auf ihren mörderischen Jagden zu Tode hetzen, uns von unseren Eltern, Bräuten und Kindern reißen und lebenslänglich einsperren, als wenn wir zu nichts Anderem geschaffen wären, als nur ihrem frechen Uebermuth zu dienen? als wenn wir nicht auch Gottes Geschöpfe, nicht auch zur Lust geschaffen wären? Oder ist ein Thier in dieser Versammlung, das in seiner tiefsten Höhle, auf seinem höchsten Gipfel, in den Abgründen des Meeres, oder im dunkelsten Urwald vor ihren Mordersindungen sicher wäre? Bist du es selbst, erhabener Fürst, in deinem unterirdischen Pallaste?"

(Fortsetzung folgt.)

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 25.** Den 23. September 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder und Gesänge.

J. Rietz, Op. 26. Zwölf Gesänge für eine Singstimme und Piano. Heft II. — Berlin, Bote und Bock. 1 Thlr.

Es ist kaum nöthig, diese Liedersammlung mit der Ausführlichkeit zu besprechen, wie wir dies sonst bei Künstlern zu thun pflegen, die noch mit den ersten, unsicheren Schritten in das öffentliche Leben hineintreten. Bei solchen gilt es zu rathen und zu helfen, zu warnen und aufzumuntern, denn die Seele der Jugend ist weich und biegsam; den erwachsenen und gefestigten Mann aber in seinen Bahnen aufhalten zu wollen, wäre fast Thorheit und erwirkte eher Schaden als Nutzen. Darum thut auch die Kritik besser, einer durch lange Jahre gereiften Ueberzeugung die Anerkennung zu zollen, die sie verdient; denn wenn diese Ueberzeugung mit consequenter Treue bisher Gutes schaffte, so liegt schon in der Möglichkeit der Consequenz eine Garantie der leitenden Grundsätze. Das eben Ausgesprochene läßt sich auf Rietz im vollsten Maaße anwenden, denn nur wenige Künstler sind gleich ihm der freiwillig erwählten Fahne mit so festem Schritt nachgefolgt, als gerade er. Und das wollen wir loben! Allein wir erlauben uns auch vor dem „All-zu-viel" zu warnen, vor der Hartnäckigkeit, in welche leicht die Uebertreibung der Consequenz verfällt, zumal wenn sie, einem anerkannt ausgezeichneten Muster folgend, nur dies allein zur Richtschnur nimmt, und so nicht allein das eingeborene, sondern auch das anders woher gebotene Gute zurückweist. Wer Rietz in seinen bisherigen Werken kennen gelernt hat, wird den Sinn unserer Meinung erfaßt haben, und diese wenigen Worte mögen dann als Charakteristik des vorliegenden Liederheftes genügen. Was die künstlerische Treue und Sorgfalt anbelangt, welche der Componist beim Schaffen dieser Lieder aufwendete, so sind diese mit Recht zu preisen und zu loben, und als unbedingt nothwendig vorauszusetzen bei einem Künstler, der sein Leben lang die solidesten Pfade der edlen Musica wandelte. Die Wahl der Texte ist gut zu heißen, und wenn der längere Umfang derselben beim ersten Durchlesen Besorgnisse rege macht, wie die Musik dieselben zu einer kürzeren Form gestalten könne, so ist die Freude des verständigen Hörers gewiß eine um so größere, wenn er durch Geschicklichkeit und trefflich logische Anordnung die Schwierigkeiten gehoben sieht. Die engere Liedform mußte aber nothwendiger Weise überschritten werden, und so ist die Bezeichnung „Gesänge", wie sie der Componist wählte, gewiß die richtige.

Das Heft enthält fünf Gesänge: Nr. 1. von H. Heine, Aus alten Mährchen winkt es; Nr. 2. Mailust, von Eichendorff; Nr. 3. Cupido, loser, eigensinniger Knabe, von Göthe; Nr. 4. Wie sich Rebenranken schwingen, von Hoffmann v. Fallersleben; Nr. 5. Jagdlied, von Eichendorff. Die Texte der Nummern 1, 2 und 5 sahen wir schon von anderen Meistern in Musik gesetzt, während 3 und 4 das erste Mal uns so begegnen. Viele Beachtung verdient „Cupido, loser, eigensinniger Knabe". Es trifft in seiner leichten

Behandlung das Gedicht recht gut, nur widerstreiten die in ihm angebrachten Wiederholungen durch die nothwendiger Weise aus ihnen entspringende Schwerfälligkeit dem losen und koketten Charakter, welchen der Dichter in die Verse legte. Wenn wir bei den übrigen Gesängen in dem Hefte recht gern dem Componisten die Berechtigung zugestehen, seine Texte weiter auszuspinnen, so dürfen wir es hier nicht, wo er durch solche Behandlung den leichtgeflügelten Scherz auf einer Bahn mit Hindernissen aufhält. Wir würden schweigen, entsprängen die gerügten Wiederholungen als eine unbedingte Nothwendigkeit dem Sinne des Gedichtes, aber auch hier ist der Componist nur durch das musikalische Bedürfniß verleitet worden. Die aus der Instrumentalcomposition in den Gesang übertragene Verlängerung und Wiederholung der Schlußphrase in der musikalischen Periode bedingt folgerichtig die Wiederkehr der letzten Verszeile in der Strophe. Diese wird durch den überlangen Gebrauch eben so lästig als ungehörig, während die ersten Verse der Strophe schnell vorüberfliegen, nicht weil sie bedeutungslos sind, sondern weil sie für die althergebrachte Oekonomie des Liedes nicht passend erscheinen. Das Jagdlied von Eichendorff (Nr. 5): „Durch schwankende Wipfel" findet sich in der dritten Sammlung für gemischten Chor von Mendelssohn. Im Allgemeinen weht durch beide Lieder derselbe Geist, doch geben wir der Rietz'schen Fassung den Vorzug, weil es einestheils vernünftiger ist den Text als Träger einer individuellen Stimmung anzusehen, anderntheils, weil durch die dem Pianoforte zustehenden Mittel die Situationszeichnung eine gelungenere werden mußte, als durch die gleichförmige Wirkung eines gemischten Chores. Und in der That ist Rietz's Composition reich und prächtig, und so vortrefflich für die Instrumentation gedacht, daß man jeden Augenblick die Trompeten und Jagdhörner zu hören vermeint. Instrumentirt und in den Händen eines guten Tenors ist die Composition gewiß von der schlagendsten Wirkung, obgleich sie auch am Pianoforte Jeden treffen wird. Deutsche Gesänge dieser Art gehören in das Concert; sie werden einen trefflichen Ersatz bilden für italienische Opernarien oder für die immer wiederkehrenden Gesänge aus deutschen Opern. In gleicher Weise würden sich für diesen Zweck eignen die Nummern 1 und 2.

Wir empfehlen diese Sammlung Liebhabern ernster deutscher Gesangscompositionen; sie bieten eine reiche Quelle des Genusses.

F. Messer, Op. 6. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Das Heft enthält folgende Lieder: In der Ferne, von Eichendorff; Wie ist die Erde so schön, von Reinik; Verklungene Lieder, von H. Hoffmann; die Tochter Jephta's, nach Lord Byron. Wir empfehlen das Heft mit großem Vergnügen. Es steht zwar dem vorher angezeigten an künstlerischer Tiefe und Ernst nach, dafür ergötzt es uns durch leichten Fluß, gelenkige Zierlichkeit, und sehr günstige Behandlung der Singstimme. Wir ziehen dieses Heft deshalb den anderen Sammlungen von Messer vor, bei denen die erwähnten guten Eigenschaften keineswegs so vorherrschend waren, vielmehr einem ängstlichen Streben nach Außerordentlichem weichen mußten. Als besonders hervorstechend erscheinen uns die „Verklungenen Lieder" und die „Tochter Jephta's", welches letztere uns in seiner Haltung und Auffassung vorzüglich gelungen erscheint.

C. Bierwirth, Sechs Lieder mit Pianofortebegleitung. — Hamburg, Böhme. 20 Ngr.

Es sind die ersten Compositionen, welche uns von dem jungen Künstler zu Gesicht kommen. Sie nöthigen uns Achtung ab und lassen uns in der Folge das Beste von ihm erwarten. Wenn etwas unbefriedigend aus ihnen auf uns einwirkt, so ist es die noch unausgesprochene Individualität, das unschlüssige Schwanken zwischen Alt und Neu in der Kunst, wodurch die Erscheinung möglich, daß einzelne Lieder vor anderen ein älteres Ansehen gewinnen, wie auch im Kleinen wieder im einzelnen Liede gewisse Tacte durch diese Eigenschaften sich vor einander auszeichnen. Die technisch-musikalische Ausführung zeigt von guter Schule, und was noch besser ist, von dem ernsten Willen und der schon zur moralischen Nothwendigkeit gewordenen Gewohnheit, immer auf dem Wege der Sauberkeit und Accuratesse zu verharren.

Die meisten der gebrauchten Texte sind schon durch die Hände anderer Componisten gegangen, und zwar mit größerem Glück als bei dem Componisten der vorliegenden Lieder. Doch kommt es weniger auf diesen Umstand an; bedeutungsschwerer und einer ernstlichen Warnung bedürftig erscheint uns die Nachlässigkeit in der Wahl der Texte, in sofern jüngere Künstler immer von Neuem die längst abgebrauchten Gedichte hervorsuchen. Unsere Literatur bietet noch manche treffliche lyrische Producte, die auf eine musikalische Umkleidung schon längst gewartet haben. Wenigstens sollte die Bequemlichkeit der Schlauheit weichen, denn es dürfte sich kaum ereignen, daß neue Compositionen, und seien sie von der besten Hand, die einmal anerkannten Melodien dieses oder jenes Gedichtes zu beseitigen im Stande sind. Wer wagt

es noch eine Musik zu erfinden zu Schubert's „Ständchen" oder „am Meere"; zu Löwe's „Goldschmidts Töchterlein; zu Mendelssohn's „Leise zieht durch mein Gemüth"; zu Schumann's „Sonnenschein"? oder, um auch der leichtfertigen Künstler zu erwähnen, wer würde Gumbert's „Blauäuglein", Kücken's „maurisches Ständchen" oder „Liebend gedenk' ich dein" von Krebs zu verdrängen wagen?

Wir bitten diese kleine Abweichung nach der praktischen Seite nicht unberücksichtigt zu lassen. Der gerügte Fehler ist leider in den letzten Zeiten allzu oft zum Vorschein gekommen, und wir sind überzeugt, daß manches junge Talent eben wegen dieser Bequemlichkeitssünde bis jetzt von dem Publikum mit Gleichgültigkeit übergangen worden ist. — Die Auffassung der Texte von Seite des Componisten ist, das einzige 5te Lied ausgenommen, eine richtige, und zeigt von Nachdenken. Das erwähnte Lied „Wenn du zu mein' Schatzel kommst" klingt in der blassen, sentimentalen Auffassung, wie sie hier vorliegt, unwahr; so singt ein blasirter, mondscheinfarbiger Stadtjunge, nicht aber der trotzige, leichtsinnig und gegen sein Lieb gleichgültig gewordene Bauernbursch. Das Nachspiel des letzten Liedes, in seinem *p* oder *pp*, ist wieder unwahr. „Das klang, und soll klingen mein Leben lang!" Wohlan, so rühre die Saiten rüstig, und lasse es weithin klingen, daß die süße Liebe in der Brust sitzt! — Gegen die Behandlung der Singstimme läßt sich nichts Wesentliches einwenden; zu vermeiden sind ähnliche Stellen wie diese:

Ich wünschte ich wäre ein Vöglein

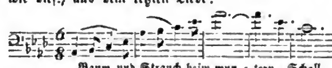
da die so schnell sich folgenden Sylben in diesem hohen Register sich schwer aussprechen lassen.

C. P. G. Grädener, 6tes Werk. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Hamburg, Wilh. Jowien. ½ Thlr.

Diese Liedersammlung birgt unter allen in diesem Artikel erwähnten die größte Innigkeit und Poesie in sich. Neben ihnen wirkt noch der überlegte Ernst des reifen Mannes, und wir legen diese Lieder aus den Händen mit dem Gefühle der Befriedigung und dem Wunsche, dem Componisten recht bald wieder auf gleich angenehmem Wege begegnen zu dürfen. Die vier Lieder des Heftes sind: Trüber Herbst, von G. Treu; Herz, wohin? von J. Blau; ich hab' im Traum geweinet, von H. Heine; Die Lüfte regen die Flügel, von A. Böttger. Die höchste Erfindung legt der Componist nieder in den ersten beiden Liedern, das vierte ist auf sinnliche Klangwirkung gegründet, doch nicht so, daß ihm die gute, saubere musikalische Ausführung fehlte. In Nr. 3 „Ich hab' im Traum geweinet" hat sich der Componist mit allzu großer Vorliebe auf dem Gebiete der Reflexion aufgehalten. Der verständig Prüfende wird die Absicht des Componisten in der gebotenen Textbehandlung zu würdigen wissen, und so sehr er auch am Anfange des Liedes von der sinnigen Gestaltung überrascht sein wird, eben so sehr wird ihm am Ende ein Unbehagen über die abspannende Gleichförmigkeit der Begleitungsfigur und der auf einem Tone feststehenden Singstimme ergreifen. Wir machen den Componisten auf die Schumann'sche Behandlung desselben Textes aufmerksam. — Das B-Quadrat vor c am Anfange des 3ten Tactes im ersten Liede würde besser bei dem 3ten oder 4ten Viertel des Tactes eintreten; so auch bei der correspondirenden Stelle.

Hugo Stähle, Op. 5. Sechs Lieder für Bariton oder Baß mit Begl. des Pfte. — Cassel, Luckhardt. 20 Sgr.

Bei dem großen Mangel an besseren Baßliedern ist diese Sammlung eine willkommene zu nennen, und wir machen Liebhaber darauf aufmerksam. Sie tragen die löbliche Eigenschaft in sich, daß sie für minder gebildete Hörer von augenblicklich schlagender Wirkung sind, während freilich der tiefer blickende Künstler nicht in jedem Falle seine Zufriedenheit wird aussprechen können. Doch sollen diese einzelnen Mängel kein Grund sein, den Liedern die Empfehlung zu entziehen, die sie den sogenannten „beliebten Liedern" unserer Zeit gegenüber gewiß verdienen. Der Sänger kann überzeugt sein, durch ihren Vortrag Beifall zu erlangen, der Begleitende wird mit interessirt durch eine gut geschriebene Clavierstimme. Für Bassisten tieferen Registers sind die Lieder nicht geschrieben, einzelne verlangen sogar hohe Baritonlage, und Stellen wie diese, aus dem letzten Liede:



sind fast für Tenor Sache der Unmöglichkeit. Man könnte diese Stelle so ändern:



A. F. Riccius.

Für die Orgel.

C. H. Strube, Theoretisch - praktische Orgelschule oder Präludienbuch. Zur Förderung eines einfachen, kunstmäßigen und religiösen Orgelspiels, wie zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. In drei Bänden. I. Band. — Wolfenbüttel, Holle'sche Buch-, Kunst- und Musikalienhdlg.

Sollten Titel und flüchtiger Durchblick des vorliegenden ersten Bandes ungewiß machen, ob hier mehr eine „Orgelschule" oder ein „Präludienbuch" geboten würde, so klären die ersten Zeilen der mitgegebenen Vorerinnerung hinlänglich auf, lautend: „Wenn ich dem ersten Theile meines Präludienbuchs, der im Allgemeinen für angehende Orgelspieler bestimmt ist, eine Anleitung zur Erlernung des gebundenen Styls auf dem Manuale und eine Anweisung zur Behandlung und zum Spiel des Pedals voranschicke, so geschieht dies aus besonderen Gründen." Wir haben es hier also mit einem, dem Wesentlichen nach praktischen Werke zu thun, mit Zugabe von einigem Theoretischen, und es würde die Hauptaufgabe unseres Referats sein müssen, die hier gegebenen Präludien, bestimmt, auch beim Gottesdienste gebraucht zu werden, im Betreff ihres Werthes als Compositionen zu betrachten. Indessen, unter mancherlei beengenden Rücksichten erzeugt, und nicht Producte freien künstlerischen Schaffens, stellt sie auch der Verfasser keineswegs allein hin, sondern in Zusammenhang mit Weiterem, noch zu Erwartendem. Erst wenn wir dieses in Händen haben, ist uns die Möglichkeit zu einem richtigen Urtheil in der oben angegebenen Beziehung, vielleicht auch der Erweis gegeben, daß der Verfasser ein Recht hat zu der Seite 62 geschriebenen Aeußerung: „Was nun den Inhalt oder den Charakter derselben (der Präludien) betrifft, so könnten manche Orgelspieler und Musiklehrer, besonders solche, die noch zu sehr an alten Formen und Meinungen hängen — die Fugenjäger und solche, denen kein Präludium, welches nicht in Bach'scher Weise geschrieben ist, Etwas gilt, — meinen, ich sei eben kein Verehrer der ächten Orgelspielkunst. Dem ist aber nicht so. Diese Präludien sind drum nicht in wenigen Tagen erfunden und zu Papier gebracht, sondern sie gingen aus der Erfahrung hervor und sind die Frucht eines vieljährigen Unterrichts u. s. w." Warten wir also die folgenden beiden Bände ab, und mögen die „Fugenjäger" und eingefleischten Bachianer einstweilen noch auf ihrem einseitigen Standpunkte verharren, da die Präludien, an und für sich genommen, wenig geeignet sein möchten sie zu bekehren!

Zu den theoretisch-praktischen Zugaben uns wendend, finden wir dieselben sorgsam und genau ausgearbeitet. Ob dem „Wechseln" der Finger auf einer und derselben Taste mit Recht eine solch' ausgedehnte Bedeutung beigelegt wird, wie sich dieselbe aus dem hier mitgetheilten Vorübungen ergiebt, dürfte zu bezweifeln sein. Wenigstens möge der Lehrer streng darauf sehen, daß diese Art der Fingersetzung nur da, wo es noththut, und nicht weiter, angewandt werde, damit die einfache, wenn man so sagen darf, logische Applicatur nicht verloren gehe. — Bei den ziemlich umfangreichen, zweckmäßigen Pedal-Uebungen hat der Verfasser zur Bezeichnung der Applicatur sich gewisser einfacher Zeichen bedient, die ihren Zweck vollkommen erfüllen. In Ritter's „Kunst des Orgelspiels u. s. w." kommen dieselben allerdings in ihren Grundzügen schon vor, sie sind aber hier vereinfacht und weiter ausgebildet.

1716.

(Schluß folgt.)

Aus dem sächsischen Erzgebirge.

Von Ernst Gottschald.

Von der Redaction dies. Bl. aufgefordert, einige Mittheilungen über die musikalischen Zustände des Obererzgebirges zu machen, habe ich Solches in Folgendem unternommen, und zwar mit um so größerem Vergnügen, als gerade das sächsische „Sibirien" in musikalischer Hinsicht in dies. Bl. noch wenig oder gar nicht beleuchtet worden ist. Ich bemerke, daß ich, weil erst seit Kurzem meiner Heimath wieder auf längere Zeit zurückgegeben, viele Einzelheiten meines Berichtes den gütigen Mittheilungen von Freunden und Gesinnungsgenossen verdanke, und, da nöthig, Berichtigungen und Ergänzungen im Interesse der Sache offen wünsche.

Wer sich von den Lesern dies. Bl. durch die Bezeichnung „sächsisches Sibirien" zu dem Schlusse, daß da auch von musikalischem Treiben die Rede nicht sein könne, verleiten lassen wollte, der würde sich eines Trugschlusses schuldig machen. Einmal ist's mit dem „Sibirien" gar nicht so schlimm, dann aber ist gerade in der Hauptstadt dieses „Sibiriens", in Johanngeorgenstadt, so viel ich weiß, der erste obererzgebirgische Männergesangverein begründet und das erste obererzgebirgische Männergesangfest gefeiert worden; endlich besteht in dem „sibirisch" gelegenen Dorfe Breitenbrunn ein meist aus armen Bergleuten gebildetes Musikcorps, welches in fremder Herren Länder zieht und auch die Leipziger Messe heimsucht.

Also trotz des „Sibirien" Musik. In gleicher Weise könnte man sich durch die Thatsache, daß einerseits die Armuth, anderseits das poesielose Spießbürgerthum bei einem sehr großen Theile der Gebirgsbewohner eingebürgert sind, zu jenem Schlusse verführen lassen, allein die folgenden Mittheilungen werden das Gegentheil darthun, wenn auch sogleich erwähnt werden muß, daß von wahrhaft musikalischen Leben im höheren Sinne nur vereinzelte Spuren zu entdecken sind.

Der Schwerpunkt des hiesigen musikalischen Lebens ruht in den zahlreichen Männergesangvereinen. Fast jede, auch die kleinste Stadt, manches Dorf nicht ausgeschlossen, kann sich eines solchen Vereines rühmen. Die Leistungen aller dieser Vereine sind — die Local= und andere Verhältnisse in's Auge gefaßt — im Ganzen recht erfreulich zu nennen. Ich hatte Gelegenheit, mich kürzlich davon in Schwarzenberg zu überzeugen, wo mehrere Vereine der Umgegend eine Privatzusammenkunft veranstalteten, indem das allgemeine obererzgebirgische Männergesangfest, welches dieses Jahr in Buchholz stattfinden sollte, verboten worden war — angeblich aus sicherheitspolizeilichen Gründen. — Es muß anerkannt werden, daß durch die Gründung von Männergesangvereinen der schlafen = gegangene Musiksinn manches Gebirgers wieder erweckt worden ist, und dies für das gesellige Zusammenleben reiche Früchte getragen hat; dagegen ist aber anderseits für höhere musikalische Bildung, für Läuterung des Geschmacks wenig gewonnen worden, sehr erklärlich, da die Mehrzahl der Männergesang=Compositionen nicht in die Tiefen des Gemüthes, wie etwa Op. 62 von Schumann, hinabsteigen, sondern sich auf der heiteren Oberfläche der gewöhnlichen Lebensstimmungen halten; und die classische Minderheit werden sehr wenige Vereine auf ihrem Repertoir haben; man schwimmt eben mit dem allgemeinen Strome, und richtet sich zu sehr nach den Launen des Publikums.

Je mehr Männergesangvereine aber das obere Erzgebirge zählt, um so weniger Vereine für gemischten Chor, solche bestehen hauptsächlich nur in den größeren Städten, in Annaberg, Schneeberg, Marienberg, Buchholz. Der Vorzüge des gemischten vor dem bloßen Männerchore besonders in künstlerischer Beziehung, ist in dies. Bl. öfters gedacht worden. Die Gründung solcher in jenen Städten hat es möglich gemacht, daß Werke, wie „Christus am Oelberge", in Schneeberg, die „Schöpfung" und die „Wüste" in Annaberg, die „Jahreszeiten" und die „Glocke" von Romberg in Marienberg, überhaupt größere Opern und Kirchensachen gehört wurden. Bei solchen Aufführungen, wenn sie von kleineren Städten veranstaltet werden, findet in der Regel gegenseitige Aushülfe mit Sängern und Sängerinnen Statt; dadurch ist es z. B. dem Cantor W. in E., wo ein Verein für gemischten Chor zur Zeit eine Undenkbarkeit ist, gelungen, die meisten Finales der Mozartschen Opern in verhältnißmäßig befriedigender Weise vorzuführen, freilich nur mit Begleitung des Pianoforte, denn von eigentlicher Orchestermusik ist in den kleineren Orten wenig zu spüren. Wohl hat jedes Städchen seine Stadtmusik, allein sie ist fast nur zu Tanzmusik brauchbar, bläst hier und da einen Choral etwas unrein, und unterstützt den Cantor leidlich bei Aufführung einer leichten Kirchenmusik, wobei der Gesang in der Regel das Beste ist. Bei den eigenthümlichen Verhältnissen kann man auch nicht mehr verlangen; die Stadt= und Dorfmusiker bestehen fast nur aus dilettirenden Handwerkern, Bauern und musikalischen Anfängern oder besser anfangenden Musikern; erstere haben vermöge ihres täglichen Berufes wenig Zeit, sich auf ihrem Instrumente auszubilden, letztere verlassen, wenn sie talentvoll sind, baldigst ihre Heimath und ziehen in ferne und größere Orte, es bleibt nirgends ein fester Kern. Hört man daher in den kleineren Orten zufällig eine leichte Ouvertüre erträglich vortragen, so muß man zufrieden sein, nach Symphonien darf man nicht begehren. Besser sind die Zustände der Orchestermusik allerdings in den größeren Städten, namentlich in Annaberg und Schneeberg, wenn auch in ersterer Stadt, welche gegen 7000 Einwohner haben mag, so viel ich weiß noch nie eine Symphonie erklungen ist; anders in Schneeberg, wo erst diesen Winter eine Symphonie von Mozart aufgeführt wurde. „Trotz alledem" haben unsere Berge und Thäler schon das Rauschen der Beethoven'schen und neuerer Symphonien vernommen. Der Stadtmusikus Schmidt in Kirchberg bei Schneeberg hat sich — als seltene Ausnahme — durch jahrelanges Bemühen ein Chor herangebildet, mit welchem er in Kirchberg selbst und auf dem Vergnügungsorte Stein bei Hartenstein jene Werke dem Publikum in befriedigender Weise vorführt. Dank dem wackeren Manne! Nur durch seine Unterstützung sind in dem nahen Schneeberg größere Orchesteraufführungen möglich geworden, in welch' letzterem Orte der Stadtmusikus nicht im Stande sein soll, ein tüchtiges Quartett zu bilden.

Kirchenmusik ertönt zwar an Feiertagen auch in der ärmsten Dorfkirche, aber Composition und Ausführung entsprechen nicht immer dem Zwecke des Gottesdienstes; Bedeutenderes leistet hierin namentlich Annaberg mit seinem tüchtigen Seminarsängerchor.

Von Theatermusik ist auch nur in den größeren Städten zu sprechen, wenn auch einzelne ver-

laufene Truppen und Trüppchen bisweilen die kleineren Orte heimsuchen, wie neulich ein vier Mann hohes Personal Elterlein beglückte, aber keine Orchestermusik erlangen konnte. Das Ende vom Liede sind meist — Schulden. Annaberg besitzt ein zweckmäßiges Theatergebäude. Dorthin und nach Schneeberg kommen bessere Truppen und geben auch wohl die Zauberflöte zum besten.

Concerte, vorzüglich im Sommer im Freien, sind im Gebirge sehr beliebt und locken ein zahlreiches Publikum herbei; am willkommensten sind freilich die Männergesangvereine, diesen hören die hungrigen und durstigen Gäste — getrunken und gegessen muß einmal bei jedem Concerte werden — aufmerksam zu, während die Instrumentalisten nur dann ungetheilte Aufmerksamkeit erregen, wenn sie in gewissem Grade Virtuosen sind. Virtuosen aber haben wir wenige, hören auch wenig fremde, indeß hat doch schon Frl. Hortensia Zirges unser Gebirge beglückt und soll in Buchholz Furore gemacht haben. Desto mehr treiben sich sogenannte „Winkelconcertgeber" im Gebirge herum, sie speculiren auf die Taschen und leichtbestechlichen Ohren des Publikums. Da sucht uns jetzt ein gewisser Führig heim, angeblich vormaliger Opernsänger vom Sondershausener Theater; er war jüngst in Schwarzenberg, kündigte „großes Vocal- und Instrumentalconcert" an, und sang „Ich bin das Factotum", „Schöne Donna", so wie einige schmachtlappige Lieder, sich unsägliche Mühe gebend, das Publikum zu bestechen, allein dessen gesunder Sinn trug diesmal den Sieg davon; alte und junge Herrn und Damen fanden mit Recht die Leistung unter der Kritik. Der gute Mann wurde bald nach dem Concerte unsichtbar und sucht nun den Dörfern Sand in die Augen zu streuen. Uebrigens bestand das „große Instrumentalconcert" einzig in der leidlichen Aufführung einer Rossini'schen Ouvertüre.

An Musiklehrern mangelt es im Gebirge keineswegs, in den kleineren Städten übernehmen diese Rolle meist die Cantoren, Organisten, die Schullehrer überhaupt, nur in den größeren sind hier und da Männer, auch Damen, die diesem Berufe ausschließlich sich ergeben. Einzelne, wie in Schneeberg, Annaberg, Buchholz, folgen einer sehr guten musikalischen Richtung, Andere, und dies dürfte die Mehrzahl sein, sind, weil zu wenig bekannt mit den Fortschritten, welche die Technik gemacht hat, und überhaupt mit der musikalischen Literatur — die Meisten haben gewiß nie längere Zeit, etwa in Leipzig, gelebt, um bedeutende Techniker zu hören, musikalische Blätter lesen nur Wenige — ich sage, mit alledem sind sie zu wenig vertraut, und verfallen bei dem besten Willen nothwendig in einen gewissen Schlendrian, welcher nun auf die Musiklernenden consequent rückwirkt. Allerdings kann auch nicht in Abrede gestellt werden, daß die Besseres wollenden Lehrer durch die besonderen Wünsche und Launen der Eltern ihrer Zöglinge in vieler Hinsicht großen Widerstand finden, Verhältnisse, welche in dies. Bl. und in den Tonkünstler-Versammlungen mehrfach besprochen worden sind.

Es bleibt mir noch übrig, der Hausmusik, deren Feld das Clavier und der Einzelgesang ist, zu gedenken. Daß im Gebirge verhältnißmäßig viel Musik getrieben wird, dies wird bereits meine bisherige Darstellung anschaulich gemacht haben, die Musik im Hause ist ein weiterer Beleg dafür. Wem die Natur nur ein bischen Stimme verliehen, wer gelenke Finger hat, der oder die singt Lieder, spielt Tänzchen, Potpouris, und freut sich des Daseins. Zu Einem Instrumente muß Rath geschafft werden, und wenn's das schlechteste Clavier sein sollte, „wenn wir nur ein bischen klimpern oder trällern können". Wenn nun einerseits Thatsache ist, daß technisch gute Spieler und Sänger männlichen wie weiblichen Geschlechts nicht in das Reich der Hirngespinnste gehören, wenn auch eigentlich ästhetische Bildung hier und da vorhanden, so muß leider von der großen Mehrzahl der Dilettanten das Gegentheil gesagt werden. Von höherer musikalischer Bildung keine Spur, Beweis hiervon die meisten Hausrepertoire. F. Beyer, Brunner, Burgmüller, Kücken, Proch, Abt, „wer kennt die Namen?" haben ihre Stätte aufgeschlagen, die „Schwalben", „Liebend gedenk' ich dein" entzücken die jungen Damen und Herren; hier und da ein bischen Mozart, aber Beethoven, Fr. Schubert, vollends Schumann: „wie? was? was sind das für Leute?"

Ich fordere meine gleichgesinnten Landsleute auf, in ihren Kreisen auf besseren musikalischen Geschmackssinn des Publikums hinzuwirken; es ist zwar eine Herkulesarbeit, aber so gewiß der endliche Sieg des Guten über das Böse, so gewiß der Sieg des Schönen über das Nichtschöne. Es sind die guten Elemente einer Wiedergeburt noch nicht ausgestorben; verbannt das Schlechte, macht radikale Wirthschaft mit Proch und Cons., und mögen meine Worte nicht ungehört verhallen, damit eine Zeit komme, in welcher die Herzen der sächsischen „Sibirier" von den Sonnenstrahlen der Mozart'schen, Beethoven'schen, Schumann'schen Weisen allseitig erwärmt werden!

Elterlein.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

C. Mayer, Op. 114. Une Pensée variée. Mechetti. 1 Fl.

— —, Op. 115. Ballade. Ebend. 1 Fl.

Zwei gut klingende Stücke von nicht erheblicher Schwierigkeit, die, wenn sie auch nicht gerade den Stempel der Eigenthümlichkeit an der Stirn tragen, doch auch nicht in jene Kategorie des Hohlen und Schwindsüchtigen gehören. Sie haben ein gewisses distinguirtes Wesen, das sie vortheilhaft vor vielen anderen Modesachen auszeichnet. Das Erstgenannte indeß für Dilettanten doch wohl zu „knappelig", für Musiker nicht interessant genug.

Besprochen werden:

R. Schumann, Op. 76. Vier Märsche, 1849. Whistling. 1⅙ Thlr.

G. Flügel, Op. 25. Nr. 1. „Nach dem ersten Glase", Humoreske. Schlesinger. ⅔ Thlr.

St. Heller, Op. 66. La Marguerite du Val d'Andorre. Caprice brillant. Bote u. Bock. 1 Thlr.

Instructives.

L. Offermans, Op. 12. Souvenir de l'opéra „Haydée". Fantaisie instructive. Rotterdam, W. C. de Vletter. 1 Fl. 20 Kr.

Unschädliche Schreiberei; gegen so reizlose Trivialität braucht nicht gekämpft zu werden.

Tänze und Märsche.

M. Bisping, Op. 3. Louisen-Walzer. Fiszmer. 5 Sgr.

Tanzmusik der gewöhnlichsten Art.

A. Wallerstein, Op. 41 u. 42. Volksklänge. Nr. 1. Winzer-Polka. Nr. 2. Marien-Ländler. Schott.

Vorliegende Kirmes-Polka und Marien-Ländler tragen das Motto: „Ich bin aus dem Volke und schreibe für das Volk". Das sind sehr löbliche democratische Grundsätze! Confiscirt werden beide Werkchen wohl darum noch nicht werden, denn von Demagogie und anarchischen Bestrebungen ist nichts darin zu finden. Sie sind gut vormärzlich, trotz des Motto.

Instructives zu vier Händen.

M. Bisping, Op. 2. Sechs Variationen, leicht und brillant, über einen schottischen Walzer. Fiszmer. 10 Sgr.

Bloße Fingerübungen, als Composition nicht der Rede werth.

Lieder mit Pianoforte.

E. Mansfeldt, Marie. Gedicht von Eduard Janinski, für 1 Singst. Hamburg, Jowien. ¼ Thlr.

Wir möchten dies Lied eine anspruchsvolle Kleinigkeit nennen. Es hat so wenig Schick, und will durchaus vergessen machen, daß es eigentlich Nichts ist.

E. Methfessel, Op. 10. Sechs Lieder aus Güll's Kinderheimath, für 1 Singst. Schott. 36 Kr.

Der Verfasser hat sich, unserer Ansicht nach, vergebens bemüht, sich auf den Standpunkt der Kindlichkeit zu stellen. Die Lieder tragen mehr ein altkluges Gepräge; der zarte Kindermagen wird sie etwas schwer verdaulich finden. Im Ganzen ist jedoch ein gutes Streben nicht zu verkennen.

F. Gumbert, Op. 24. Lief. I u. II. Heitere Gesänge. Schlesinger. à ⅓ Thlr.

Den Verehrern der Gumbert'schen Muse sehr zu empfehlen. Diese werden in diesen Gesängen Alles finden, wodurch ihnen der Verfasser schon längst lieb und theuer geworden ist. Wir gehören leider nicht zu diesen Verehrern; darum haben wir für Hrn. Gumbert nur fromme Wünsche der Besserung und des veredelten Strebens.

A. Fuchs, Op. 2. Drei Lieder. Bote u. Bock. 10 Sgr.

Diese Lieder geben uns eben keine Veranlassung, fernere Bekanntschaft mit den Werken des genannten Verfassers zu wünschen. So lange er noch nicht die breitgetretene Straße des Gewöhnlichen verlassen, der Trivialität den Rücken gekehrt hat, können wir keine Hoffnungen an sein Streben knüpfen.

A. Neithardt, Frühlingssehnen. Ged. von A. C. Lua. (Liederlenz Nr. 4.) Bote u. Bock. 5 Sgr.

Sehr Gewöhnliches.

Besprochen werden:

J. J. H. Verhulst, Op. 29. Zes Liederen voor eene Zangstem. W. C. de Vletter. 1 Fl. 50 Kr.

C. Wiseneder, Op. 15. Vier Lieder. Braunschweig, Weinholtz. 15 Sgr.

Für Männerstimmen.

A. Schlooz, Brummerlied, von Ortlepp. Schott. 45 Kr. Part. u. Stimmen.

Von einem tüchtigen Gesangverein, launig und flott gesungen, wird das Lied wirken. Der rein musikalische Werth ist nicht gar bedeutend.

F. Lachner, Op. 94. Drei Gedichte von Hoffmann v. Fallersleben. Schott. 1 Fl. 48 Kr. Partitur und Stimmen.

Aus jeder Zeile sieht der gewiegte, harmoniegewandte Musiker hervor. Aber auch die resp. Sänger müssen eine gewisse Kenntniß in der Harmonielehre besitzen, um den enharmonischen Verwechselungen u. s. w. ihr Recht zu thun. Das erste Lied will uns weniger zusagen, als die beiden anderen, namentlich aber dürfte sich das zweite viele Freunde erwerben.

A. Schäffer, Op. 21. Nr. 5. Der Altefrauen-Walzer. Schlesinger. ½ Thlr.

In der Weise der früheren Werke des Verfassers, im niedrig-komischen Genre; auf Kirchweihfesten und Schenken mit Glück zu verwenden.

Besprochen werden:

Dr. **J. N. Vogl**, Soldatenlieder, mit Bildern und Singweisen (von verschiedenen Componisten). Wien, Gerold, 1849.

— — —, Aus der Tiefe, bergmännische Dichtungen, desgl. desgl. Ebend., 1849.

Für gemischten Chor.

R. Schumann, Op. 67. Romanzen und Balladen. Heft 1. Partitur u. Stimmen. Whistling. 1⅙ Thlr.

J. J. H. Verhulst, Op. 32. Vijfentwintig Koren voor grootere en kleinere Zangvereiningen. W. C. de Vletter. Compl. 6 Fl.

T. J. Pachaly, Op. 13 (Nr. 7 der Kirchenstücke). Cantate: „Ueber des Weltalls unendlichen Kreisen". Partitur. Körner. 1¼ Thlr.

Werden besprochen.

Intelligenzblatt.

Bekanntmachung.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 26.** Den 26. September 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Für die Orgel (Schluß). — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes.

Für die Orgel.

(Schluß.)

Mich. Gotth. Fischer, Evangelisches Choral-Melodienbuch, vierstimmig ausgesetzt mit Vor- und Zwischenspielen für die Orgel. Zweite vermehrte und verbess. Ausgabe. Erster Theil, Präludien, Heft 2. Zweiter Theil des Choralbuchs. — Erfurt und Langensalza, G. W. Körner.

Es ist eine ziemlich lange Zeit zwischen dem Anfang der Recension über Fischer's Choralbuch, Heft 1, und gegenwärtiger Fortsetzung verstrichen. Zu seiner Entschuldigung beruft sich Ref. auf Zufälligkeiten mancherlei Art, welche auf den unmittelbaren Fortgang der Sache nur störend einwirkten, ehe er nunmehr an den abgerissenen Faden die Folge knüpft. — Einen Beweis, wie Fischer auch das kleinste, unscheinbarste Thema auszubeuten und vielseitig zu bearbeiten versteht, so daß es immer wieder in neuer Form erscheint, liefert Präludium Nr. 73 mit seinen zwei Terzen (vier Achtelnoten) h g, as f. — Eben so wie Seb. Bach, modulirt er gern und viel, und erlaubt sich dabei gleichfalls manche harmonische Freiheiten, die oft scharf und herbe klingen, so wie auch Querstände. In einigen Präludien findet sich auch übrigens ein rein fünfstimmiger Satz, welcher noch die alte Reellität zeigt, mit welcher es die Neueren (auch hier) nicht allzu genau nehmen, eben der ungleich größeren Schwierigkeit der Stimmführung halber. Mit Gewalt freilich läßt sich auch ein Gordischer Knoten zerhauen. So manche Componisten und Orgelspieler geben uns wohl einen zehnstimmigen Satz, indem sie mit allen zehn Fingern greifen, was sich irgend auf dem Instrument greifen läßt. Auch die fremden Componisten gaben uns schon einen leichteren Weg, z. E. Auber, dessen Fünfstimmigkeit (Chöre aus der Stummen von Portici) meist aus der Dreistimmigkeit hervorgeht, indem unterhalb zwei Tenorstimmen ganz das Nämliche singen, was die beiden Soprane oberhalb. Ganz natürlich werden sich denn auch in dieser Polyphonik unserer Tage die lästigen, mit zunehmender Stimmenmehrheit immer drückender werdenden Fesseln, jene zopfigen Quinten und Octaven zu emancipiren beginnen, da man auch wohl zur Entschuldigung deren schon oftmals gehört hat: „es giebt ja auch Quinten- und Octavenregister in der Orgel!" — Jeder Kunstverständige, ja nur jeder Unbefangene sieht auf den ersten Blick, zu welchem Zweck letztere Quinten und Octaven da sind, und daß diese „Mittel" zur Harmonieverdoppelung wie zur Tonverstärkung und resp. Färbung jenem uralten Harmoniegesetze weder entgegenzutreten, geschweige dasselbe aufzuheben vermögen.

In der ersten Ausgabe des Fischer'schen Choralbuches gingen die Präludien unmittelbar auch den Chorälen voran. Obgleich Ref. nicht geradezu tadeln mag, daß in dieser neuen Jedes für sich gestellt ist, so findet derselbe es doch, und namentlich zur rechten Würdigung des Präludiums hinsichtlich der thematischen Bearbeitung desselben, gerathen, zuvor die

erste Zeile des Chorals, der in der Regel eben das Thema entnommen wird, in Augenschein zu nehmen. So wird sich sogleich eine Beziehung herausstellen, von welcher sonst der Spieler, und zumal bei so vielen ihm gänzlich unbekannten Chorälen, nicht die geringste Ahnung haben kann. In das frühere Lob der Correctheit vermag Ref. bei diesem fortgesetzten Heft 2 aber nicht einzustimmen. Die in Rede stehenden Druckfehler erscheinen noch, abgesehen von der Achtung gegen den Verfasser und sein Werk, um so störender hier wegen der übrigen so mancherlei harmonischen Freiheiten, die sich vielleicht manchem Ohre schon als wirkliche Fehler aufdrängen möchten. Etwas wunderlich nehmen sich auf der Orgel die vielen arpeggirten Harmonien von Nr. 187 aus. Der kunstsinnige Verfasser würde wohl, lebte er noch jetzt, davon zurückgekommen sein. Noch ist zur Bequemlichkeit oder auch zur Erleichterung für den Spieler die nach dem Gemüthsinhalte der resp. Choräle passende Registrirung, so wie zugleich die Applicatur für das Pedal — Beides von der Hand eines gewandten und erfahrenen Künstlers, des Hrn. Dom-Organisten A. Ritter in Magdeburg — beigefügt worden. Als besondere Zugaben sind noch zu erwähnen: 1) das sauber lithographirte Portrait Fischer's, 2) die Vorrede des Vfs., geschrieben zu Erfurt d. 15. April 1821, und endlich von A. Ritter ein Vorwort zur 2ten Auflage, so wie außerdem eine kurze Biographie Fischer's.

So unbedingt wie in dem ersten Theil dies. W. (die Vorspiele enthaltend) kann Ref. mit eben dem gerechten Lobe leider gleichfalls nicht in diesen zweiten einstimmen. Die Harmonie ist zwar correct und fließend, erscheint aber dennoch, und insbesondere für ihren Zweck betrachtet, zu gesucht und pikannt, mit Einem Worte zu frei, überhaupt mehr künstlerisch als kirchlich-volksthümlich, worauf es besonders hier ankam, geschaffen, und somit auch der kirchlichen Einfachheit widerstrebend. Sonderbar ist's, daß man bei aller dieser Harmoniefülle auch harmonischer Monotonie begegnet. Auch dürften sich manche Choräle mehr für das Instrument allein, als zugleich mit für den Gesang passend, eignen, der vielerlei Vorhalte, Syncopen u. s. w. und noch der zuweilen zu tiefen Lage des Basses wegen. Allein der größte Uebelstand liegt offenbar in den Zwischenspielen. Wenn gleich vielen derselben zugestanden werden kann, daß sie ihrem vielseitigen Zweck entsprechen, d. h. einfach, kirchengemäß und resp. einleitend sind, so findet sich doch von alle diesem auch, und öfter, das gerade Gegentheil. Nicht nur häufigen melodie-, sondern auch mitunter harmoniewidrigen Einleitungen ist Ref. begegnet. Außerdem sind viele dieser Zwischenspiele in einem solchen Grade trivial und geschmacklos, daß der Organist, will er sie gebrauchen, oder vielleicht gar zum Muster nehmen, offenbar Gefahr läuft, entweder den Ort zu profaniren oder am Ende sich selbst zu prostituiren. Ein Beispiel für viele:



An vorliegendem „blauen Dunst" (dem alt-kirchlich-dogmatisch-orthodoxen vergleichbar) sieht man gar deutlich, wie die liebe Gemeinde, recht mit Bürger zu reden, „im rasenden Galopp" ihr Theil erhält, obgleich nebenbei im Zweifel über ihren Anfangston, da der letzte Ton des Zwischenspiels in die Mittel-, nicht in die Oberstimme leitet. Hierzu tritt nun noch der Gebrauch von Trugschlüssen anstatt der bekannten wirklichen oder gewöhnlichen, ferner sogar (!) der von dissonirenden Harmonien zu Ende und zu Anfang der Verszeilen. Wie will denn z. E. hier ein Organist als ein rechter Hirt seine zahlreiche Sängerheerde in die anfangende kleine Septime sicher hineinführen? Etwa mit Hülfe der wohlbekannten chromatischen Eselsbrücke, die so Manchem ein Stab in Angst und Noth auf der Orgelbank, bei welcher chromatischen Gliederkette jeder Ton Leitton sein kann, bis endlich der rechte kommt, das Ende alles Harrens unten in der geduldigen Singeschaar? (Gegen Fischer steht hier im Zwischenspiel vergleichsweise Rink viel höher, eben wegen seiner Einfachheit, Kürze und NB. Kirchlichkeit; Fischer überragt umgekehrt letzteren bedeutend im Vorspiele, durch die größere Gewalt seiner Phantasie.) Einstimmigen Zwischenspielen begegnet man auch, von denen jedoch manche recht leer klingen und unbefriedigt lassen, was Inhalt und Form betrifft. Wenn zum Schluß dieses unangenehmen Registers auch noch von etlichen Querständen, leeren Harmonien (ohne Terz), sogar von Quinten- und Octavenparallelen die Rede sein kann, so drängt sich zuvörderst die Frage auf: warum ist nicht Sorge getragen worden, bei einer neuen Auflage diese Mängel abzustellen, und überhaupt das Werk sowohl für die Zeit als für den Zweck passender einzurichten? Wenn als Anforderung es gilt, daß ein derartiges neu erscheinendes Werk nicht nur die gegenwärtige, sondern weit darüber hinaus auch eine zukünftige Zeit ausfüllen soll, so muß Ref. frei behaupten, daß vorliegender zweiter Theil nicht mehr dem Standpunkte unserer Zeit entspricht. Zu Fischer's Zeiten hielt man wohl das phantastische Herumrasen, sogar in der Kürze des Zwischenspieles für etwas Rechtes und Zweckgemäßes — jetzt lächelt man dar-

über und verweist mit Recht einem derartigen Phantasten sein arges, ungeziemendes Handthieren. Die Verlagshandlung hätte einen Mann beauftragen müssen, Alles das weniger Kirchliche, alles minder Zeitgemäße zu entfernen und etwas Passenderes an die Stelle zu setzen. Hr. D. D. Ritter war schon der Mann dazu, obwohl er sich selbst in seinem Vorworte theils aus Pietät, theils aus besonderen Kunstrücksichten gegen irgend eine Aenderung erklärt hat. Letztere gehen mehr auf die künstlerische Behandlung der Zwischenspiele, z. E. auf ein in denselben stabiles, durchgeführtes Thema, wodurch sie wiederum integrirende Theile des Ganzen sein sollen. Hierauf ließe sich jedoch zweierlei erwidern. Erstlich interessirt sich die Gemeinde oder das Volk nicht für dergleichen Aeußerungen der Kunst, es begreift sie nicht und liebt sie auch nicht, weil sein rechter Instinct ihm diese nur als todte Formen, nicht als lebendige Sprache zu seinem Gemüthe vorführt. Und für das Volk soll doch zunächst ein Choralbuch geschrieben sein und in Anwendung treten. Zweitens wird der Künstler, den die Zwischenspiele als Kunstgegenstand interessiren sollen, sich nach besseren Mustern dieser Gattung, als sie ihm hier geboten werden, umsehen, ohne vollends die Caprice nachzuahmen, die Gemeinde in allen Zwischenspielen mit einem und demselben Thema regaliren zu wollen. Hr. Ritter giebt selbst zu, daß die hier gebotenen Zwischenspiele für den eigentlich praktischen Gebrauch nicht ganz geeignet sind. Indem er aber zugleich weniger auf die Zeit, mehr auf die künstlerische Individualität Rücksicht nehmen will, enthebt er das Werk der Allgemeinheit und macht es zu einem besonderen. Das Choralbuch ist nun nicht mehr für das gesammte in unserer Zeit lebende Volk, sondern für Einen aus demselben, für den Künstler. Der Ref. findet hier keine Consequenz. Wäre ja noch eine vorhanden, so wäre es die, daß der Künstler sich für das Werk (das Choralbuch) als für ein der Vergangenheit angehöriges interessirte, als einer Kunstreliquie, die er als solche hochzuachten und seines Studiums halber in den Archiven der Kunst zu suchen habe. Darauf soll dann auch nichts weiter eingewendet werden. — Schließlich nun noch zwei Fragen, die sich unmittelbar hieran knüpfen: Wozu die zweite Auflage eines Werkes, das seine Zeit wie seinen allgemeinen Gebrauch überlebt hat? — Wozu der ausdrückliche Befehl des Königl. Preuß. Ministeriums (laut Anzeige des Verlegers) zur allgemeinen Einführung d. W. in alle Kirchen des Preußischen Staates?

Dessau. Louis Kindscher.

Kleine Zeitung.

Die Comödie der Thierwelt.

Eine Fabel,

erzählt von Carl Gollmick.

(Fortsetzung.)

Nach einer heftigen Bewegung allgemeiner Entrüstung fuhr der Redner fort: „Diese auf ihre Tugend so hochmüthigen Menschen, sie nennen uns reißende Thiere; sie schreiben es auf Papier und malen es auf Leinwand, wenn hier und da einmal eine Heerde Wölfe, von Hunger getrieben, über einen mageren Reiter herfällt. Aber wo sollten wir die Federn alle auftreiben, wenn wir ihren barbarischen Heißhunger aufzeichnen wollten, mit dem sie zu Hunderten über ein unschuldig Lamm oder einen Hasen herfallen, welche ekelerregende Gefräßigkeit sie ein Diner heißen.“ „Das ist eine alte Geschichte, an die wir leider schon seit Jahrtausenden gewöhnt sind“ sprach der Löwe. „Aber weshalb rührst du diese unvermeidlichen Dinge wieder auf? Du willst nicht davon reden und schwatzest doch von nichts Anderem.“ „Der Contrast riß mich hin“ erwiderte der Fuchs, „denn was ich jetzt vorbringe, greift nicht unsere Körper und Leichen, es greift unsere Ehre an.“

Dieses Wort wirkte wie ein electrischer Schlag auf die Versammlung, denn jedes einzelne Thier glaubte sich jetzt persönlich an der Ehre verletzt, und warf sich deshalb sehr in die Brust. „Ja die Ehre!“ rief der Fuchs, indem er seinen Schweif blähte. „Oder ist es kein Angriff auf unsere Ehre, wenn sich diese Menschen mit unseren Tugenden brüsten und — „Und sich mit un[illegible]n Federn schmücken“ fielen Pfau und Reiher ein, indem der Erstere ein mächtiges Rad schlug. —

„Silentium mit eurem Gekreische!“ brüllte der Löwe, und der Redner fuhr fort: „Oder wenn sie, um sich zu beleidigen, sich geradezu unsere Namen geben? Und wenn ich hier das Wort führe, habe ich auch ein Recht dazu, da ich von euch Allen der Gekränkteste bin. Erstens wissen diese Superklugen nicht was sie aus meinem schlichten Namen machen sollen, ob sie mich Reginhart, Reinhart oder gar Reinecke und Vos nennen sollen, und zweitens haben sie mich seit Jahrhunderten in ihren Büchern so hinterlistig und betrügerisch bezeichnet, daß kein Hund ein Stückchen Brod mehr von mir nehmen will. Kaum glaubte ich alle über mich ausgesprengten Verleumdungen der alten Volksbücher verschollen, und wollte schon neu aufathmen, als ein gewisser Herr von Göthe, durch neue, in's Hochdeutsche übertragene Lügen von mir, sich unsterblich machte. Es giebt ja keine Sprache mehr, in der ich nicht prostituirt bin, und weshalb? — weil ich, wie diese Menschen, nur meinem Naturell folge. Nun frage ich, das muß ein rechter Held sein, der des Balges eines verachteten Thieres bedarf, um zu den Sternen zu fahren!“

Nach einem Bravissimo, wovon die Wolken zerstoben und die Wellen sich thürmten, begann die Nachtigall zu gurren:

„Der Fuchs hat Recht, denn wenn wir im Allgemeinen die Menschen auch den Hof machen, so ärgert es mich doch, wenn sie von irgend einer geschminkten Sängerin, die nur aus Eitelkeit um irdische Güter singt, gleich bei der Hand sind zu sagen: sie flötet wie eine Nachtigall, oder wenn sie diese eine schwedische, jene gar eine mecklenburgische oder pommerische Nachtigall nennen." „Oder" seufzte der Schwan, „wenn sie irgend einen von der Tarantel gestochenen Componisten den Schwan von Pesaro oder von Catanien heißen, oder nach mir ein Haus taufen, das von der Thorheit besucht und von der Tollheit wieder verlassen wird."

„Das letztere passirt uns alle Tage!" riefen in sehr beleidigtem Tone eine Menge Thiere. „Ich will," fuhr der Fuchs mit Emphase fort, „ich will um solche störende Unterbrechungen zu hemmen, für meine gekränkten Collegen das Wort führen, da mir sämmtliche Empfindungen bekannt sind. Will man einen dieser unbefiederten Zweibeine als schön bezeichnen, sogleich muß er eine Adlernase haben; oder giebt es einen Roman, ein Gedicht, oder nur eine blühende Redensart, worin nicht Adlerschwingen floriren? Trieb es ein gewisser Schwabe nicht noch ärger, der es wagte, selbst uns Thiere mit einander in Vergleichung zu bringen, indem er den Haifisch des Meeres Hyäne nannte? Können die Menschen überhaupt nur leben, ohne uns als Muster ihrer Laster aufzustellen; denn gleich heißt es: grimmig wie ein Tiger, glatt wie Aal, naschhaft wie die Katze, gefräßig wie der Geier, falsch wie das Krokodil, possirlich wie der Affe, furchtsam wie ein Haase, flatterhaft wie ein Schmetterling, inconsequent wie das Chamäleon, schmuzig wie ein Schwein ... und dumm wie ein Esel," seufzte Bruder Langohr dazwischen. „Haben wir überhaupt die Menschen nicht ihre sublimsten Witze zu verdanken?"

„Mich nicht zu vergessen, lieber Freund," schnatterte die Gans.

„Dann," fuhr der Redner fort, „schilt man böse Weiber nicht alte Drachen? oder junge Verführerische nicht glatte Schlangen? sind Molch, Basilisk, Vampyr, Vielfraß, Rhinozeros und Kameel nicht die gebräuchlichsten Schimpfnamen?

„Und wie häuft man auf mich allein die Schmach von tausend Lastern," sprach der Bock und stieß mit den Hörnern.

„Mich nennt man Isegrimm," heulte der Wolf.

„Mich Braun," brummte der Bär.

„Und dann weiß ich nicht," fuhr der Obige fort, „ob ihr Lob nicht noch beleidigender ist, als ihr Tadel; denn welch' ungeheuere Ironie liegt darin, wenn sie dem, der just keine Brille braucht, den Falkenblick, jenem, der lange nach Sonnenaufgang sich aus den Federn erhebt, der Eule Wachsamkeit verleihen; und den, der nur um zu essen seine Schuldigkeit thut, sogleich mit Biene und Ameise vergleichen; wenn sie der gezwungenen Tugend die Unschuld des Lammes beilegen, oder wenn sie von einem Menschen, der einem andern aus Eigennutz anhängt, sagen: er ist treu wie ein Hund ... Aber — wo ist denn das Hundegeschlecht?" fragte der Fuchs, indem er sich listig umschaute, „ich sehe es nicht in dieser Versammlung?"

„Hm!" schnurrte die Katze mit einem scurrilen Lächeln, „wo sucht man den Hund anders, als hinter dem Ofen, oder als Jagdgehülfe gegen uns alle!" ...

„Verrath! Verrath!" schrien darauf alle Thiere, und machten einen fürchterlichen Spectakel, „zerreißt den Renegaten!"

(Fortsetzung folgt.)

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. **A. Wallerstein** in Hannover brachte im Thalia-Theater in Hamburg an drei Abenden seine neuesten kleineren Compositionen zur Aufführung. Einige erhielten besonderen Beifall, und mußten auf Begehren wiederholt werden.

Frl. **Haubold** aus Leipzig hat ein Engagement in Weimar angetreten.

Frl. **Babnigg**, so wie Hr. **Weixelstorfer** werden zu einem Gastspiel in Breslau erwartet.

Frau **Marra-Vollmer** wird ihren zweiten Gastspiel-Cyklus in Riga bis Mitte October fortsetzen.

Hr. **Roger** hat den Anerbietungen von Hamburg aus Gehör geleistet und gastirt dort. Er wird auch in Wien erwartet.

Neue Opern. Der Componist **Saloman** hat eine neue komische Oper vollendet unter dem Titel: „das Chor der Rache"; er wird sie nächstens auf der königlichen Bühne zu Berlin zur Aufführung bringen.

Joseph Netzer, jetzt in Mainz engagirt, hat seine zweite Oper: „die Königin von Castilien" vollendet.

Vermischtes.

In **Dresden** kam die neue Oper „Gibby der Dudelsackpfeifer" von Clappison zur Aufführung, und fiel glänzend durch.

Die neue komische Oper „der Kadi" von **A. Thomas** ist in der Opéra comique in Paris mit Erfolg aufgeführt worden, sie erlebte bis Ende Juli die 50ste Vorstellung.

Die Sängerin Frl. **Minna Schulz**, früher in **Bremen**, ist für den nächsten Winter in Göttingen engagirt.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 27.** Den 30. September 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Gesangschulen.

Johanna Kinkel, Op. 20. Anleitung zum Singen für Kinder von drei bis sieben Jahren. — Mainz, B. Schott's Söhne. Pr. 2 Fl. 24 Kr.

Johanna Kinkel ist die Gattin jenes Märtyrers für die Freiheit, dessen so viel bedauertes Geschick in den Gefängnissen von Rastatt noch unentschieden ist. Die Wittwe des unglücklichen Dichters, denn so darf man sie nennen, wird nun die alleinige Ernährerin ihrer Familie bleiben, welches schon allein ein hinreichender Grund wäre, dieses Werk zu empfehlen. Doch abgesehen von diesem traurigen Fall, so ist diese Schule an und für sich eine sehr empfehlenswerthe Gabe im Gebiete der musikalischen Literatur, und Niemand wird einen Fehlgriff thun, der seinem Herzen folgend sich dieselbe anschafft. Damit das Gefühl dem Urtheil aber nicht vorgreife, so wollen wir uns das Werk mit den Augen der unparteilichsten Kritik betrachten.

„Fast alle musikalisch begabten Kinder pflegen schon vor dem dritten Lebensjahre die Melodie, welche sie hören, nachzusingen. Da nun die meisten Lieder über den natürlichen Umfang der Kinderstimme hinausgehen, so verderben diese Bestrebungen gewöhnlich die zarte Kehle. Daher mag wohl das häufig ausgesprochene Vorurtheil rühren, daß das Singen in der Kindheit der Stimme schade. Ein in vernünftigen Grenzen geleitetes Singen schadet durchaus nicht, im Gegentheil, es fördert die Gesundheit der Lungen ganz eben so, wie ein mäßiges Turnen die Kraft des Körpers. Das schädliche Nachsingen ungemäßer, besonders allzu hoher Musikstücke läßt sich nur dadurch verhüten, daß man dem Triebe des Kindes nachgiebt, indem man ihm Uebungen und Liedchen vorsingt, die seinen Kräften angemessen sind." Mit diesen Worten führt uns Johanna Kinkel ihre Schule ein, und sie hat Wort gehalten. Der Umfang sämmtlicher Liedchen erstreckt sich vom eingestrichenen c bis höchstens zum zweigestrichenen d hinauf, und das erst nach gemachter Progression zum Schlusse hin. Größtentheils bewegt sich der Umfang innerhalb einer Sexte, also innerhalb der natürlichen Bruststimme des Kindes. Jedem dieser Liedchen gehen Solmisationen und Solfeggien voraus, und allen diesen Stücken ist eine interessante und das harmonische Gefühl bildende Clavierbegleitung untergelegt. Die Melodien dieser Liedchen sind größtentheils bekannten Opern und Volksliedern entlehnt, wobei Mozart und Weber hervorstechen, und die richtig untergelegten Texte handeln vom guten Vater und von der lieben Mutter, vom Christkindchen, vom Haselnüßchen, vom Großvater, vom dicken Mops und braven Pudel u. s. w. Dabei verlangt die Verfasserin nicht etwa dauernde Studien, sondern nur ein Viertelstündchen täglich, wonach wohl alle vierzehn Tage ein fehlerfreies Liedchen zu Stande kommen würde. Dieses 37 Folioseiten starke, systematisch geordnete und geschmackvoll ausgestattete Werk ist sichtbar auf vieljährige Erfahrung gegründet, und um so erfolgreicher auch in Schulen und Pensionaten einzuführen.

Die Verfasserin schließt ihre Vorrede mit folgenden Worten: „Möge dies Werkchen recht vielen Kindern und Müttern eine harmlose Freude bereiten.“ Möge für diesen frommen Wunsch das nützliche Bestreben dieser unglücklichen Frau, die selbst Mutter ist, einen kleinen Trost in der öffentlichen Anerkennung finden. C. G.

Die Musikzustände in Hannover.

1. Die Oper.

a) Die Verwaltung derselben.

Die Leser dies. Zeitsch. haben in derselben unseres Wissens seit Jahren keine Nachrichten über unsere Musikzustände gefunden. Eine genauere Darlegung der betreffenden Verhältnisse dürfte deshalb aus diesem Grunde gerechtfertigt erscheinen und um so mehr von Interesse sein, als Hannover hinsichtlich der musikalischen Kräfte und Mittel anderen Städten desselben Ranges durchaus nichts nachgiebt, ja es einigen derselben wohl gar darin zuvorthut. Wir wollen nun die verschiedenen Branchen einzeln besprechen und heute mit der Verwaltung der Oper beginnen.

Leider ist auch hier, wie in den meisten deutschen Residenzen, die oberste Leitung des Theaters einem Hofmanne, einem königl. Kammerherrn übertragen. Was derselbe für Begriffe von Kunst hat und wie es mit seiner Fähigkeit aussieht, das zeigt am deutlichsten seine bisherige mehrjährige Verwaltung. Wir wollen etwas näher darauf eingehen, weil dies eins der Grundübel ist, an denen unsere Oper laborirt. Vieles davon möchte zugleich auch auf andere Hofbühnen und ihre Leiter passen.

Unser kammerherrlicher Intendant nun behandelt das Theater nicht als Kunst-, sondern mehr als Geldspeculations-Institut; deshalb Mißgriffe und Verkehrtheiten in Masse. Was soll man zu der, meistens mit Geiz gleichstehenden, übergroßen Sparsamkeit bei Anschaffung neuer deutscher Opern, bei Aufführung und Ausstattung derselben, bei Salarirung der Componisten, bei Unterstützung junger mittellosen Talente, z. B. durch freien Zutritt zum Theater u. dgl. m. sagen? Was zu den Mißgriffen bei Engagements, wobei die künstlerische Fähigkeit nicht selten ganz außer Acht gelassen wird? Ein paar, noch dazu ungeschulte Töne in der Kehle, ein paar mühsam eingepaukte Opernpartien im Gedächtniß, ohne Geist und Leben, ohne jedes Verständniß abgesungen, können die der Kunst zum Segen gereichen und der Casse Vortheil bringen? — Es ist dies ein Punkt, der von den Bühnenvorständen vor allen Dingen beherzigt werden sollte. Man sollte, um nicht dem Handwerksmäßigen in der Kunst Vorschub zu leisten und Kunstwerke verhunzen zu lassen, keine Opernsänger- und Sängerinnen engagiren, die nicht in einer festzusetzenden Probezeit die nöthige Vorbildung und Befähigung genügend darthun, dabei aber das Urtheil des Kapellmeisters oder sonst dazu befähigter Kunstrichter respectiren, und nicht dem eigenen schwachen Gutdünken folgen und in's Blaue hinein engagiren. Ferner scheint unser Intendant hinsichtlich der Kunstproducte selbst von der Ansicht auszugehen, daß Alles, was weit herkomme, auch gut und schön sein müsse, welche Meinung in den höheren, höchsten und allerhöchsten Kreisen hier ebenfalls die herrschende zu sein scheint. Und da weiß man dann wie es geht — ein freundlicher Händedruck, ein gnädiges Zufriedenheitslächeln, ein lieblich lispelndes Bitten um Aufführung dieser oder jener italienischen Oper verfehlt seine Wirkung nicht. So bekommen wir denn ausländische, besonders italienische Opern leider bis zum Ueberdruß, neuere deutsche Opern aber höchst selten oder gar nicht, am allerwenigsten aber eine neue Oper hier zuerst zu hören. Man mag allerdings bis zu einem gewissen Grade auch die ausländischen Opern berücksichtigen, dagegen wollen wir nichts einwenden; aber gegen diese rücksichtslose Bevorzugung derselben und die principmäßige Zurücksetzung deutscher Opern müssen wir aus voller Seele protestiren. Da sagen denn die Herren Intendanten: „mit den deutschen Opern machen wir nichts, die Texte sind schlecht und die Musik ist langweilig und schwülstig.“ Leider ist das oft wahr; aber wer ist größtentheils Schuld daran, daß es so ist? Ihr Herren selbst. Muntert junge dichterische und musikalische Talente durch anfänglich kleinere Aufträge auf, bringt diese zu Gehör, honorirt entsprechend und bildet so jene zu größeren Arbeiten heran. Verjagt sie aber nicht durch euer despotisches „Nein“ und versperrt ihnen nicht den Weg zu ihrer weiteren Ausbildung! So würde eure Wirksamkeit, statt wie bisher eine verderbliche, eine segensreiche sein; ihr würdet bald deutsche Kunst in üppiger Fülle aufblühen und grünen und sie und unsere Künstler mehr im Einklange mit dem Volke sehen!

Wenn man aber, wie hier, die neueste Oper des eigenen Kapellmeisters desavouirt, wenn man Marschner's „Adolph von Nassau“, welches Werk zuerst oder doch sofort aufzuführen, nachdem es anderwärts gegeben, eine Ehrenpflicht unseres Intendanten hätte sein sollen; wenn man diese Oper bis jetzt, und zwar aus Geldrücksichten, noch nicht gegeben hat, wenn man, wie das bei jeder anderen Oper geschieht, die hier aufgeführt werden soll, lange hin und her horcht und forscht, ob die Oper hier und dort etwas „ge-

macht" und sie, weil das nicht der Fall ist, unberücksichtigt läßt, obgleich ihre Aufführung dessen ungeachtet hier vielleicht der Casse von großem Vortheil sein könnte; — wenn man so mit dem eigenen Kapellmeister verfährt, so kann der Leser sich leicht denken, wie es einem mit dem Theater in keinerlei Beziehung stehenden jungen Componisten ergeht, der sich mit einer Oper heranwagt. Einem solchen setzt man entweder gleich den Stuhl vor die Thür oder rechnet ihm vor, wie viel Zeit mit dem Einstudiren, wie viel Geld mit dem Ausschreiben der Stimmen, mit der Ausstattung der Oper verloren gegangen, wenn sie nicht gefalle, welches Risico man übernehme u. dgl. m., nimmt die Oper freilich wohl, um sich einen Schein von Humanität zu geben, zur Begutachtung an, schickt sie aber dem Componisten mit einem, allgemeine, freundlich ablehnende Floskeln enthaltenden Begleitschreiben wieder zurück, in dem auch wohl gesagt wird, der Componist thue wohl, seine Oper erst an einer kleineren Bühne aufführen zu lassen. Wenn aber ein mit reichen Mitteln ausgestattetes Hoftheater nicht so viel riskiren will, wie kann man dann dergleichen einem Provinzialtheater oder gar einer wandernden Truppe zumuthen? — Aber nein! riskiren will man nun einmal gar nichts, man zeigt nicht einmal den guten Willen, sondern läßt die allerbescheidensten Ansprüche eines jungen Componisten unbeachtet und führt statt dessen lieber, und oft mit bedeutenden Kosten, italienische Opern von Verdi und Cons. auf, oder sucht längst abgethane, mit Recht dem Vermodern anheim gegebene Sachen hervor, die aber natürlich bald wieder ad acta gelegt werden müssen. Die einzige Ausnahme, die unsere Intendanz seit Jahren gemacht, ist die, daß sie vorigen Winter eine einactige Oper: „der neue Oberst" von einem Hannoveraner, E. Hille, zuerst, sage zuerst, aufführte; indeß soll ihr Verdienst bei den Opfern, die der Componist bringen mußte, eben nicht gar groß sein und sich manche ergötzliche Geschichte davon erzählen lassen.

Daß der Intendant bei der Wahl der neu aufzuführenden Opern sich zuweilen nach den Wünschen des Hofes richten muß, das wollen wir nicht verkennen; unser Hof würde aber bei energischen Vorstellungen von einem für die Förderung der Kunst aufrichtig und hingebend wirkenden Manne die Rücksichtsnahmen nicht verlangen, die unser jetziger Intendant bisher und in den meisten Fällen für sich genommen. Deshalb fällt die Schuld wieder auf ihn zurück. Er ist sicher ein getreuer Diener seines Herrn, für den er an allen Ecken und Enden, freilich auf unverantwortliche Weise, spart und geizt, aber eben deshalb ein sehr schlechter Leiter einer Kunstanstalt. Wir wünschen ihn deshalb zum Heile der Kunst recht bald durch einen erfahrenen, kunstgebildeten und unabhängigeren Mann ersetzt zu sehen, der eine solche Stelle nicht wie ein Hofmann nebenbei bekleidet, sondern der sich die Förderung der Kunst, besonders vaterländischer Kunst und Künstler, zur alleinigen Lebensaufgabe gemacht.

Daß unser Kapellmeister Marschner zu solcher Handlungsweise des Intendanten nicht die Hand bietet, daß er den ewigen italienischen Dudeleien und den französischen galanten Trivialitäten nicht das Wort redet, das darf man wohl sicher annehmen. Aber, was hilfts? — er muß sich fügen. Ueberhaupt muß sein Verhältniß zur Intendanz ein für ihn sehr fatales und kränkendes sein. Factisch ist, daß er auf das Repertoire der Oper sehr geringen Einfluß ausübt. Ob er ihn durch eigene oder durch Anderer Schuld verloren, das können wir nicht genau angeben; vielleicht sind aber auf seine Empfehlung hin ein paar Opern deutschen Ursprungs zur Aufführung gekommen, die der Casse nicht den Vortheil gebracht, den der Intendant sich davon versprochen, und dadurch ist Mißtrauen entstanden. Hieran möchte etwas Wahres sein, und wahrscheinlich hat der Intendant solche Vorfälle benutzt, um die absolute Gewalt allein auf sich zu übertragen, mit der er sogar in der nachmärzlichen constitutionellen Periode unbekümmert fort regierte, und nach Belieben annahm und verwarf. Dergleichen, auch wohl die Wahrnehmung, daß unser Hof Marschner'scher Musik nicht eben hold ist, worüber Marschner sich freilich leicht trösten kann, sicher aber am meisten ähnliche Zurücksetzungen, wie die vorhin angeführte, mögen in Marschner eine Mißstimmung und Bitterkeit hervorgerufen haben, die er, vielleicht unbewußt, häufig auf seine Fachgenossen und ihre Productionen überträgt und dadurch zurückschreckt. Wir können sie uns wenigstens nicht anders erklären, wissen freilich nicht, ob sie sich nicht schon vor seiner Berufung hierher bei ihm gezeigt hat. Dem mag nun sein wie ihm wolle, wir glauben, daß Marschner bei seiner immer noch einflußreichen Stellung sich doch allzu passiv verhält, daß er für deutsche Kunst, besonders auch für junge Künstler und ihre Werke, mehr thun könnte als er bislang gethan, daß er ihnen freundlicher mit Rath und That zur Seite stehen und ihre Interessen, die ja auch seine eigenen sind, mit mehr aufopfernder Liebe vertreten könnte, ohne sich etwas zu vergeben. Wie wir später seine Verdienste zu würdigen wissen werden, so haben wir auch diesen wunden Fleck nicht unberührt lassen können, und ihn um so mehr mit schmerzlichem Gefühl berührt, als wir sonst in Marschner einen wahren deutschen Künstler von ächtem Schrot und Korn hochachten und verehren. Wir hoffen von

der Zeit, daß sie diesen Zwiespalt in ihm heben und sein inneres und äußeres Wirken und Schaffen in vollkommenen Einklang bringen werde.

So verlassen wir denn für heute den Leser mit dem Versprechen, ihm bald unser Orchester- und Sängerpersonal vorzustellen, worüber wir im Ganzen Erfreulicheres zu sagen haben werden.

Hannover, im Sept. 1849. M. P.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Fr. Commer, Collectio operum music. batav. saeculi XVI. Schott. Tom. VIII.

Wird besprochen.

Für Schulgesang.

J. C. G. Ritsche, Musikalischer Mädchen-Liederkranz. Grünberg, Fr. Weiß. 1stes Heft. 1ste und 2te Stimme 2 Sgr., 3te Stimme 5 Sgr.

Wird besprochen.

Bücher.

R. Wagner, Die Kunst und die Revolution. Otto Wigand, 1849.

Wird besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Einunddreißigster Band. № 28. Den 3. October 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Briefe über Kunst und Leben.

I.

Es ist still geworden in der Welt. Die Schlachfelder liegen öde und wüst da, das Schwertergeklirr hat sich in ein widerliches Gekritzel verloren, das aus den Cabinetten der Fürsten heraustönt, und auf eine wo möglich noch widerlichere Weise die Runde durch die Zeitungen macht. Ein Ekel erfüllt die civilisirte Welt, der Ekel über die eigene Schwäche und die Erbärmlichkeit, man möchte sich selbst zerstören, um nur aus dem schlammigen Kothe der Narrheit, des Dünkels und eines scheußlichen Egoismus herauszukommen. O wohl dem, der in diesem Augenblick das tief gesättigte Europa verlassen und in den Wäldern von Amerika der Menschen und ihrer Thorheiten vergessen kann; wohl dem, der nicht nöthig hat, mit widerstrebendem Herzen den „Ereignissen" und Institutionen des civilisirten Europa Theilnahme zu schenken; wohl dem, der durch die Revolution und eine thätige Mitwirkung bei derselben nicht gezwungen wird, über deutsche Zustände und für Deutsche zu schreiben! Deutsch! wem steigt nicht das Blut in die Wangen, wenn er diesen Namen ausspricht, und an die letztverflossene Zeit denkt? Deutsch! das heißt Schmach und wieder Schmach, deutsch! das ist der Inbegriff der Kleinlichkeit und eines fluchwürdigen Particularismus, der Vielrederei und des heillosesten Wirrwarrs, den die Geschichte aufzuweisen hat. Begeisterung, Aufopferung, Unterordnung, Kühnheit der That, und nicht blos des Gedankens, diese nothwendigen Attribute der Revolution sind mit dem Namen „deutsch" unvereinbar; ja wohl, wir sind begeistert, aber über uns selbst, wir opfern uns auf, aber nur für unser eigenes Interesse, wir ordnen uns unter, aber gewiß nur unter uns selbst, wir sind kühn mit der That, aber sicher nur im äußersten Moment der Verzweiflung; jedoch wenn es das große Ganze gilt, wenn es heißt: stellt Euch in Reih' und Glied, um der Freiheit werth zu sein, — dann kommen wir mit unserer famosen Kritik zum Vorschein, dann sind wir wieder ganz deutsch, d. h. wir zupfen und tupfen so lange an den Menschen, die um uns sind, vom Höchsten bis zum Niedrigsten herum, wir nörgeln, wickeln und zersetzen so lange, bis die Freiheit trauernd ihr Antlitz verhüllt, und auf's Neue in unabsehbare Ferne entrückt ist. Das ist die Geschichte der deutschen Revolution vom Jahre 1848. —

Eine traurige Geschichte — wenn man sie nur vergessen könnte!

Ich will's versuchen. „Kurz ist das Leben, lang ist die Kunst," d. h. die Leidenschaften der Menschen, und wenn sie auch in imponirender Weise zum Vorschein kommen, werden gar bald in sich selbst ihr Grab finden; aber der Genius dieser Menschen, der ist ewig, der lebt fort in ihren Werken. Ich war vor wenigen Wochen in Straßburg. Die Stadt war voll von Flüchtlingen, von getäuschten Hoffnungen, von Rachegefühlen, kurz von Leidenschaften aller Art. Man hatte sich flüchten müssen vor dem gemeinschaftlichen Feinde; aber als wenn die Menschen der Feindschaft bedürften, setzten sie sie unter sich fort; man

stritt sich, man klagte sich gegenseitig an, man beneidete sich gegenseitig, man ließ noch im Unglück den Unterschied des Ranges und des Vermögens gelten. Und über dem Allen ragte der Dom in seiner alten, wunderbaren Weise hervor, eine lebendige Anklage gegen die Menschen, und doch ein herrliches, unvergängliches Denkmal menschlicher Größe. Die Kunst ragte hoch über die Menschen und ihre Thorheiten hervor — ja wohl, kurz ist das Leben, lang ist die Kunst!

Wenn wir Alles im Leben erschöpft haben, wenn wir todtmüde sind von dem, was uns die Gesellschaft zu bieten vermag, dann hat doch noch die Kunst ihren reichen Quell für uns bereit, dann wird sie uns noch am ehesten erquicken und aufrichten können. Ich empfand das noch vor wenigen Abenden. Ich war im Theater, Roger sang den Edgardo in Lucia von Lammermore. Was hat die Kunst aus diesem Roger gemacht! Vor einigen Jahren habe ich ihn oft gehört, es war ein Genuß, wie es deren so viele im Leben giebt: ich verließ damals das Theater in derselben Stimmung, mit der ich aus einem Salon kam, der mit den neuesten Dingerchen der modernen Industrie ausgeschmückt war; aber jetzt! Roger ist ein Anderer geworden, der künstlerische Fonds, der in ihm war, hat sich auf eine mächtige Weise entwickelt, es ist nicht mehr der französische Romanzensänger, den wir vor uns haben, nein, es ist der Tragiker, der Held, der hinreißen, der begeistern kann, und Roger's Talent ist erst jetzt auf die Bahn gelenkt worden, für die es ursprünglich bestimmt war, schlimm nur, daß seine natürlichen Mittel kaum noch zureichen, diese neue Laufbahn zu verfolgen. Die französische Schule, die komische Oper haben seiner Stimme Das genommen, woran wir Deutsche in tragischen Opern vor allen Dingen gewöhnt sind; die nothwendigen Tugenden eines Sängers der Opéra comique, die Fertigkeit im Rouladen-, Cadenzen-, Triller-, ja sogar im Graciösfingen, all' diese Tugenden, die Roger in so hohem Grade besitzt, sind für seinen neuen Wirkungskreis Fehler, an denen er in den meisten Fällen scheitern kann. In Opern, wie Lucia, wird dies weniger hervortreten, aber in den Hugenotten dürfte es wohl seine Geltung beanspruchen. Jedoch will ich nicht vorgreifen, er wird noch als Raoul auftreten und vielleicht meine Befürchtung zu Schanden machen. Sein Edgardo war eine Meisterleistung, er wußte in seiner Darstellung eine sehr glückliche Mischung der Liebenswürdigkeit und tiefsten Leidenschaftlichkeit geltend zu machen, die mir im Theater in dieser Rolle noch nicht gegenübergetreten ist. — Sein George Brown dürfte in der Darstellung den Hamburgern weniger gefallen haben, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil er aus diesem Unterlieutenant nicht einen Naturburschen machte, der mit Händen und Füßen ausschlägt, sondern einen mit den Formen der Bildung, und zwar der französischen gesellschaftlichen Bildung, ausgestatteten Cavalier. Was den Gesang anbetrifft, so thut Roger in dieser Rolle viel zu viel, er kommt aus dem Falsett und den Rouladen kaum heraus. Dies ist eine Erscheinung, die sich sehr leicht erklären läßt. Wenn man eine Rolle zwei-, dreihundert Mal gesungen hat, wird es eines ganz anderen Wirkungskreises als den des Theaters bedürfen, um sich vor dem Zuviel zu bewahren. Uebrigens weiß Roger gerade in dieser Rolle eine glänzende Technik geltend zu machen, und wenn unsere deutschen Kritiker und Sänger die Nase rümpfen über die „Verunstaltung" der Boieldieu'schen Musik, so mögen sie nicht vergessen, daß diese Verunstaltung Jahre lange Studien voraussetzt, die sowohl den Herren Sängern, als auch den Kritikern nicht schaden könnten. —

Theodor Hagen.

Kleine Zeitung.

Die Comödie der Thierwelt.
Eine Fabel,

erzählt von Carl Gollmick.

(Fortsetzung.)

Da erhob sich der Löwe und brüllte mit Würde: „Wozu wären wir großmüthig, wenn wir eine Tugend bestrafen wollten, von welcher der Mensch nichts weiß. Ich meine die Treue. Lasset den Hund ruhig zu den Füßen seines Herrn liegen." Dann fuhr er fort, indem er stolz um sich blickte:

„Eure Klagen sind gerecht, denn wir selbst sind ja nicht einmal verschont geblieben von den Injurien der Menschen. Was nutzt es, daß sie uns König Nobel oder Rufanus tituliren, wenn sie uns auf der anderen Seite wieder Brevel nennen, oder mit dem Esel auf Branntweinschildern parallelisiren, wenn sie unseren angeborenen Adel auch Liliputanern beilegen, die höchstens nur Schaafnaturen haben, oder jenen Gewaltsherrschern, die wohl den reißenden Grimm, aber nicht die Großmuth mit uns gemein haben. Die Schmach, die uns die Menschen anthun, überwiegt tausendmal ihre zweideutigen Ehrenbezeigungen. Und wir, die Attribute hoher Götter, sollen diesen von Leidenschaften durchfurchten Menschen länger mit unseren Eigenschaften aushelfen, wir, die wir sie an Mäßigkeit und an Gerechtigkeit beschämen . . . .

„Auch an Gerechtigkeit?" schnaubte die Hyäne und zeigte ihr furchtbares Gebiß.

„Ja, du gemeiner Wütherich" erwiderte der Löwe; „denn

wann haben wir jemals mit den Eigenschaften der Menschen geprahlt? Wann haben wir gesagt: Fuchs, Dompfaff oder Blindschleiche sei ein Jesuit, der Tiger ein Tyrann, die Katze verliebt wie ein Mädchen oder der Gelbschnabel ein Professor der Rhetorik?" „So wollen wir Rache nehmen an diesen glatten Bestien," grinzte ein fetter Pavian, „die immer sagen, wir Affen seien der Uebergang zum Menschengeschlecht, während diese doch nur der Uebergang zu uns Affen sind." —

„Ich will nicht mehr auf mir herumreiten lassen," wieherte das Roß.

„Mir soll man nicht mehr die Haut über die Ohren ziehen," seufzte der Haase.

„Ich will nicht mehr trommeln lassen auf meinem Fell," blöckte das Kalb.

„Und wir wollen nicht mehr den gewaltigen Hals unter ihre Joche beugen," brüllte ein mächtiger Stier. „Sammelt euch um meine Person, ihr Ochsen, wir wollen frei sein wie unsere Väter waren, und uns nicht fürchten vor der Macht des Menschen. Wir wollen unsere furchtbaren Kräfte gebrauchen."

„Wir wollen Alle gleich sein," pfiff eine Spitzmaus. „Ja, das wollen wir!" schrien alle Thiere. „Rache an den Tyrannen! Zu den Klauen! Wetzet eure Schnäbel, entfaltet eure Zähne!"

„Und schon drohte die furchtbarste Revolution der Weltgeschichte loszubrechen, die der rohen Kräfte gegen civilisirte Macht, schon wollten die Thiere nach allen Weltgegenden zerstieben, als sich der Löwe erhob und gleich dem Donner auf die Menge herabbrüllte: „Hiergeblieben, ihr Unsinnigen! Wozu bin ich euer Präsident, wenn ihr thun wollt, was euch beliebt? Was? Ihr wollt gleich sein? d. h. mit anderen Worten: ihr wollt Einer so viel besitzen wie der Andere? und vergeßt doch, daß die Natur uns Alle ungleich geschaffen hat. Ist denn ein Blatt des Waldes, ein Tropfen Wasser dem anderen gleich? Wenn der Geier dem Lamm die Hälfte seiner Wolle nimmt, hat er dann auch die Hälfte seiner Unschuld? Es giebt auf Erden keine Gleichheit, denn der Esel wird immer Esel bleiben, auch wenn er zehnmal meine Haut über sich zöge. Uebrigens seht ihr mir ganz darnach aus, daß ihr die Theilung nur zum Vorwande gebraucht, um alles zu fressen. Ich verbitte mir aber künftig derartige Propositionen. Die einzige Gleichheit wäre eure Dummheit, wenn selbst darin nicht wieder Einer den Anderen überträfe. Dixi! „Aber wer blöckt da? wer bittet um's Wort?"

Und ein gutmüthiges Schaaf kletterte auf den Höcker eines Kameels: „Erlaubt, daß auch ein friedlich gesinnter Bürger sein Votum abgiebt," und der neue Volksredner sprach: „Ihr wollt eure Naturrechte mit Blut wiedergewinnen, und überseht in eurem blinden Eifer die Feuermaschinen unserer Feinde. Sollen wir ihnen etwa freiwillig ein Treibjagen eröffnen und geradezu in ihre Küchen und Bratspieße rennen? Wäre diesen Feinschmeckern ein Tigerbraten, eine Elephantenkeule, oder gar ein Löwenragout nicht gerade sehr willkommen? Habt ihr nicht schon tausendmal gehört, daß wir für die Freiheit noch nicht reif seien? Deshalb wartet, bis man es uns gefälligst mittheilt. Seht mich an. Schon sehr oft habe ich meine Wolle hergegeben, und immer wächst sie mir wieder auf's Neue. Bin ich nicht zu beneiden? Deshalb noch Geduld, meine Brüder; denn Geduld überwindet Alles, und Ruhe ist die erste Bürgerpflicht."

Das gute Schaaf wollte noch mehr reden, aber zum Unglück überfiel es ein Krampfhusten, und es mußte abtreten.

„Hätte ich doch dem dummen Vieh keinen solchen Scharfsinn zugetraut," sprach der Löwe, „aber was sagt unser Fuchs dazu?"

„Ich meine," entgegnete dieser, „List geht über Gewalt, und wir rächen uns, indem wir uns stellen, als wären wir fröhlich und zufrieden. Und lehrt die Erfahrung nicht, daß die gewohnte Selbsttäuschung am Ende zur wirklichen Wahrheit wird? So wollen wir vergnügt sein, wollen uns amüsiren auf Kosten der menschlichen Thorheiten, dann ärgern sie sich, und Aerger tödtet mehr als Klaue und Gebiß. Ihr wißt es Alle, am meisten mißbrauchen uns jene Leute, die aus Täuschungen eine Profession machen und sich, glaub' ich, Priester Thaliens nennen. Diese gerade sind unsere größten Beleidiger, indem sich jeder Gaukler einen Löwen des Tages oder einen Phönix nennt. Und gerade ihre Comödien sind es, worin sie am meisten mit uns prahlen. Wohlan! so laßt uns auch einmal eine solche Comödie aufführen, und gerade mit jenen Eigenschaften, welche die Menschen von uns borgen, selbstständig auftreten. Zu ihrem Aerger gesellt sich dann die Schaam; wir vernichten sie moralisch, und . . ."

Aber der Redner konnte nicht enden, da sich ein solcher Beifallssturm erhob, der jedes seiner folgenden Worte verschlang; Alles schrie bravissimo, stieß und schlug um sich, bäumte, wälzte sich vor Entzücken, und selbst der Löwe klatschte in seine Klauen.

„Dein Rath ist vortrefflich," brüllte derselbe, „und zum Lohn dafür wollen wir deinen Schweif in den Adelstand erheben. Fortan heiße Jeder, der uns schmeichelt: Fuchsschwänzer." Und alle Thiere huldigten dem glücklichen Parvenue, am meisten aber die Katze, die sich schnurrend an ihn schmiegte, weshalb auch der Name Schmeichelkatze entstanden sein mag. Der Fuchs aber versicherte Alle seiner ganz besonderen Gunst.

„Und nun auch sogleich an's Werk, und an die Rollenvertheilung," sprach der Löwe. „Da aber unser großes Personal beschäftigt sein muß, und die Bühne sehr ausgedehnt ist, so müssen wir vor allen Dingen eine Oper haben, die für diese colossalen Verhältnisse paßt, denn wo giebt's einen prachtvolleren Prospectus, als diese Bergkette oder dieses Meer? wo ein reizenderes Podium mit seinen Waldcoulissen, als diese Wiese, und wo ein klareres Himmelsblau? Und sollten wir Donner und Blitz gebrauchen, so wird Bruder Aar,

der Liebling Jupiters, schon dafür sorgen. Hofcomponist soll Freund Mauser aus dem Hämmerlingsgeschlecht werden. Er muß uns in aller Eile eine große Opera aus bekannten Weisen zusammensetzen, wobei ihm die Diebsvögel Spatz und Elster behülflich sein können. Die Finales übergeben wir der Tarantel. Dich, geliebter Schlangenadler, machen wir, deiner ausgezeichneten Schwungfeder wegen, zu unserem Bureaukraten; du verdienst dieses Amt, da man dich ja am Vorgebirge der guten Hoffnung Secretair-Vogel nennt; du, Geißel-Scorpion, kannst ihm als Recensent assistiren, und du, grönländischer Delphin, von den Franzosen Souffleur genannt, sollst auch diesen Namen in der That führen. Zum Kapellmeister ist der Elephant, seines großen Rüssels, seiner breiten Ohren und seiner dicken Haut wegen, wie geboren, doch kann ihm das Einhorn als Vice-Director zur Seite stehen. Damit ihr aber in eurem Eifer nicht nachlaßt, so soll euch der Büffel Tag und Nacht in die Rippen stoßen; diese unausgesetzte Thätigkeit soll dann hinfüro „büffeln" heißen. — Weshalb aber richtet der Strauß aus Afrika sein Haupt noch höher empor?"

„Weil du mich vergessen hast," kreischte unwillig der Struthio.

„Hm," sprach der Löwe, „so ernennen wir dich zum Walzerfabrikanten unserer Hofbälle und zugleich zum Director der italienischen Oper."

(Fortsetzung folgt.)

Leipziger Tonkünstler-Verein. In der Abendunterhaltung für Mitglieder am 17ten Sept. machte der Verein in einem Quartett für Streichinstrumente von C. Klitzsch (Mscpt), ausgeführt von den Mitgliedern Meyer, Willschau, Rübner und Tautmann, eine interessante Bekanntschaft. Namentlich war es der erste Satz des Werkes, welcher die Anwesenden durch Reichthum und Eigenthümlichkeit der Melodien, wie durch kernige Harmonik fesselte. Nächst diesem machte der dritte Satz (Andante) durch das ihm entströmende innige Gemüthsleben nachhaltigen Eindruck. Scherzo und Finale, insbesondere das Trio des ersteren, fand man weniger wirkungsvoll, ein Umstand, der theils in der Composition an sich, theils auch in der Ausführung, welche wegen Mangels an Zeit nicht gehörig und dem Wunsche der Vortragenden selbst entsprechend vorbereitet werden konnte, seinen Grund hatte. Man sprach das Verlangen aus, das Werk noch ein Mal zu hören, und wird deshalb dasselbe in einer der nächsten Unterhaltungen nochmals zum Vortrag gelangen.

Außer dem Quartett kamen durch die Vereinsmitglieder Albrecht und Papir die E-Moll Sonate für Pianoforte zu vier Händen von Onslow, ferner durch eine Schülerin des Hrn. Meyer Arie für Altstimme aus dem „Elias", endlich durch Hrn. Meyer Arie von Gluck und ein Lied eigener Composition (Mscpt.) zur Ausführung. Sämmtliche Ausführende erwarben sich die beifällige Zustimmung und den Dank der Versammlung.

In Abwesenheit des Schriftführers:
A. Dörffel.

Tagesgeschichte.

Auszeichnungen, Beförderungen. Dem Kapellmeister des Stadttheaters zu Frankfurt a. M., Hrn. **Louis Schindelmeisser**, wurde dieser Tage von dem Herzog zu Sachsen Coburg-Gotha die dem Herzogl. Sachsen Ernestinischen Hausorden affiliirte goldene Verdienstmedaille verliehen, und dieselbe nebst der Decoration und einem Exemplar der Ordensstatuten durch das Sächsische Staatsministerium zugesandt.

Vermischtes.

Die vom Hoforgelbauer W. Meyer jun. aus Hannover neu erbaute Orgel in der reformirten Kirche in Celle wurde am 26sten Aug. d. J. kirchlich eingeweiht. Der jetzige Pastor Hugues hielt eine schöne Weihrede und Predigt, und der Stadt- und Schloß-Organist Stolze, der zuvor die Revision vorgenommen, und das Werk (von 12 klingenden Stimmen auf 2 Manualen und Pedal) für gut und dauerhaft befunden hatte, spielte zur Erbauung der zahlreich versammelten Gemeinde die Orgel.

Frl. **Antonie Tuczeck**, Schwester der Hofopernsängerin, wagte nach den Gastspielen ihrer gefeierten Schwester den ersten theatralischen Versuch in „Lucia" auf der Bühne zu Breslau, und erntete überraschenden Beifall. Ihre wohlklingende reine jugendliche Stimme, ihre vortheilhafte Gestalt, so wie ihr schönes und angenehmes Aeußere, werden ihr eine glückliche Laufbahn versprechen.

Berichtigung. Nr. 17, S. 90, Sp. 1, Z. 22 beliebe man das „nicht" zu streichen.

Geschäftsnotizen. Leipzig, Aufsatz Nr. 20 betr. Wir dürfen einer Specialität, wie die angeregte, nicht so viel Raum widmen. Soll Ihr Artikel Aufnahme finden, so müssen wir Sie ersuchen, denselben beträchtlich zu kürzen, und Sie können denselben zu diesem Zweck in der Friese'schen Handlung in Empfang nehmen. Angenehm wäre es uns, Ihre Bekanntschaft zu machen, wobei wir Ihnen, wenn Sie es wünschen, Verschweigung Ihres Namens zusichern.

D. Red.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Einunddreißigster Band. — **№ 29.** — Den 7. October 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Adolph Bergt, Op. 6. Capriccio. — Leipzig, C. F. Peters. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

— —, Op. 8. 2me Capriccio. — Ebend. Pr. 1 Thlr.

Ist Einer unter den jüngeren Tonkünstlern, auf welchen man große Hoffnungen gründen darf, so ist es Bergt. Wie kein Anderer von ihnen hat er eine Zukunft vor sich. Die ursprüngliche Kraft seines Talentes treibt so gesunde, volle Blüthen, daß die herrlichsten Früchte nicht außenbleiben können. Wir sprachen uns schon vor einiger Zeit in diesem Sinne aus, und sind jetzt bereit, näher hierauf einzugehen. Man könnte nämlich, hinblickend auf die Leichtigkeit, mit welcher unser Künstler die musikalischen Formen beherrscht, hinblickend auf die Frische seiner Melodien, auf die Kernigkeit seiner Harmonien, auf die ganze durch und durch organische Gestaltung seiner Werke, zu der Frage geneigt sein, weshalb wir zunächst nur von Blüthen und nicht schon von Früchten sprechen, weshalb wir nicht so sehr auf das blicken, was er bereits vollbracht hat, als vielmehr auf das, was er noch vollbringen soll und wird. Die Antwort wird dem nicht verborgen bleiben, welcher mit sich über den eigentlichen und wahren Beruf der Kunst und des Künstlers im Klaren ist.

Der hohe, göttliche Beruf der Kunst fällt ganz mit dem der Religion und Wissenschaft zusammen. Ist es wahr, daß dieser Beruf darin besteht, die Menschheit zu befreien, zu erlösen, d. h. sie frei zu machen von dem, was sie in feindselige Parteien zerklüftet, was ihr Elend und Verderben bringt, also frei zu machen von der Wurzel alles Uebels, der Selbstsucht, so ergiebt sich für den Künstler ganz einfach die Folgerung: er muß vor allem selbst frei, mit anderen Worten: er muß ein sittlich hoher, guter Mensch sein. Bei sich selbst hat der Künstler, welcher treu seinem Berufe leben will, den Anfang zu machen; er muß sein Inneres läutern von dem Unlauteren, und nur, wenn er sich über seine persönlichen Interessen zu erheben, wenn er sich selbst zu verleugnen vermag, wird er durch sein Wirken einen segnenden Einfluß auf Andere ausüben können. Dieser Läuterungsproceß ist die innere Entwickelung jedes strebenden Menschen. Diese Entwickelung aber hat ihre besonderen Phasen. Als Jüngling sieht der Mensch begeistert in die Welt hinaus, er verliert sich in idealer Anschauung dessen, was um ihn ist; Pläne durchkreuzen mannichfach seinen Geist: er will. Fortschreitend im Leben sammelt er schmerzliche Erfahrungen, betrübende Erlebnisse; allmälig gewinnt er eine Anschauung des Lebens, wie es in der Wirklichkeit ist, und — er leidet. Doch es drängt ihn, die Gegensätze, welche beide Welten, die Welt der Ideale und die Welt der Wirklichkeit, ihm vor Augen legen, in Einklang zu bringen; er greift vermittelnd ein: er handelt. Durch solches Handeln thut er Etwas für die Menschheit: er befreit, er erlöst sie. Diese höchste Aufgabe des Künstlers wird aber nur ein star-

ker, durchaus streng in sich abgeschlossener Charakter erfüllen können.

Bergt, abgesehen jetzt von der Begabung, die als Geschenk des Himmels ihm zu Theil geworden, hat sich in seinen Werken stets als ein solcher Charakter offenbart, — ein Charakter freilich, der nicht jedem oberflächlichen Blick sich erschließt, ihm Einsicht in sein innerstes Wesen gestattet. So sehr Bergt ein hervorragendes Talent, so sehr ist er auch eine hervorragende Persönlichkeit, die sich (wie die Philosophen sagen) kühn auf sich selbst stellt. Fast bis zur Starrheit zeigt sich diese letztere Eigenschaft in dem ersten der beiden vorliegenden Capriccios ausgeprägt. Harmonische Härten (wie die Musiker sagen) finden sich in großer Menge, und er meidet sie selbst nicht bei Regungen milderer Stimmung. In seinen neulich angezeigten Charakterstücken (Op. 7) dagegen, wie in dem zweiten Capriccio, erschließt er sich schon mehr und mehr. In diesen Werken sind häufiger lichte Stellen, der Künstler zeigt sich weicher, hingebender, vermittelnder, als früher. Was er thut, thut er nicht zunächst seinetwegen: er thut es für das Ganze. Er geht über sich hinaus, seine Stimmungen erweitern sich. Es kann nicht anders sein, als daß die drei Werke, von denen hier die Rede, in derselben Reihenfolge entstanden sind, als die Zahlen anzeigen. Die Anfänge der weiteren Entwickelung sind da: es steht noch viel von Bergt zu erwarten, und der Ausspruch rechtfertigt sich, daß er wie kein anderer jüngerer Künstler eine Zukunft vor sich habe.

Ein Blick nunmehr auf unsere vorzüglichsten Künstler, auf Schumann, Heller, Gade. Schumann hat Erlösendes vollbracht, er hat seine Sendung erfüllt und erfüllt sie täglich; ich erinnere nur an seine zweite Symphonie und sein Trio (vergl. Bd. 30, S. 52 und S. 187 d. Bl.). Heller ist in stetem Ringen, sich selbst zu befreien; auch er hat Augenblicke schon gehabt, wo er „dem Weltgeist näher stand als sonst" und eine Frage an's Schicksal zu thun berechtigt war. Gade hat bis jetzt noch gedichtet (Bd. 30, S. 227). Alle drei Künstler sind in Lösung der hohen Aufgabe bereits weiter vorgeschritten, als Bergt. Daß dieser nicht nachbleibe, gebe sein guter Genius!

Nach all' diesem dürfen, jenen höchsten Beruf des Künstlers im Auge behalten, die vorliegenden Werke nicht als Früchte, sondern als Blüthen, aber als frischeste, vollste Blüthen eines Künstlerlebens bezeichnet werden, und zwar eines Künstlerlebens, das noch nicht durch innere Stürme erschüttert, noch nicht durch einen gewaltigen Aufruhr seiner Elemente in Kampf mit sich selber gebracht worden ist. — Was das Musikalische, die Bearbeitung des Stoffes u. s. w. anlangt, so reihen sie sich den trefflichsten Erzeugnissen der Gegenwart an. Ausführenden wie Hörenden werden sie, wenn nicht bei erster Kenntnißnahme, so doch bei näherem Eingehen ein freundliches Entgegenkommen reichlich lohnen. Die Ausführung ist nicht leicht, bietet aber auch nicht Schwierigkeiten, die nur durch virtuose Fertigkeit zu überwinden sind. — Eins thut mir an den Heften leid: die französischen Titel.

A. Dörffel.

Aus Berlin.

I.

Ausschweifende Betrachtungen über die Königl. Oper.

Die großen politischen Fragen beeinträchtigen noch immer das Interesse an der Musik. Möge der trübe Himmel sich endlich erheitern, und die große Friedenssonne Wissenschaft und Kunst neuen Aufschwung geben! Wir wollen uns gern darüber beruhigen, daß wir den „Propheten" nicht zu hören bekommen sollen. Dem Componisten sollen die Kräfte der Berliner Oper nicht genügen. Prüfen wir sie deshalb einmal und sehen wir zunächst nach Außen. Es treten uns da drei große Erscheinungen entgegen: Frau Viardot-Garcia, Frl. Lind, und die neu aufgetauchte Frau Sontag. Frau Viardot-Garcia ist eine Altistin mit einigen passablen Tönen in der Tiefe und der Mittellage. Ihre Kunst erregt hauptsächlich darum so großes Erstaunen, weil sie unternimmt, mit so dürftigen Mitteln Partien wie die Valentine, Alice, Donna Anna, Norma u. s. w. zu singen. Es läßt sich aber die Natur durch alle Kunst nicht ersetzen, und Fr. Viardot-Garcia kann sich durch dergleichen Rollen nur „durchlügen" (wie die Sänger es bezeichnen); ihr ganzer Kunst- und Kraftaufwand kann nur den Zweck haben, Gebrechen und Mängel zu verdecken. Nur wenn sie als Altistin wirken kann, wie z. B. in frei gewählten Concertliedern, steht ihre Leistung höher. Dies die wahre Charakteristik ihres Gesanges. Mit ihrer Darstellungskunst verhält es sich ähnlich. Denn wie vollendet ihre Gesangstechnik, so ihre Mimik. Aber leider haben die schaffenden Geister die Künstlerin hinsichtlich ihrer Persönlichkeit auf so abschreckende Weise vernachläßigt, wie mir nur noch bei Frau Unzelmann vorgekommen ist. Wäre diese letztere übrigens in geistiger Hinsicht nicht eben so glänzend ausgestattet als Frau Garcia, so würde ich ihrer in dieser Weise nicht Erwähnung gethan haben. Frau Garcia wirkt durch Gesang und Mimik nur in der tragischen Oper, und zwar um so mehr, je krasser die Situation ist. Stellen wir daneben

Fr. Köster, so sehen wir wohl eine kleinere Künstlerin, aber eine mit ausgezeichneten Mitteln begabte, die stets wohlthätig auf Ohr und Gemüth wirkt, die nach erschütternden Momenten zu versöhnen weiß, die überhaupt der Kunst (in obigem Sinne) weniger als der einfachen Wahrheit bedarf. — Frl. Lind hat nicht die Nachtigallenklarheit der Frl. Tuczek und der Fr. Köster, aber außerordentliche andere Vorzüge vor denselben. In den Partien, die ihrer Individualität anpassen, ist sie meisterhaft und unübertrefflich. So in der Nachtwandlerin, im Freischütz, oder in der Vestalin (wo sie mich in der Scene an ihrem Grabe am tiefsten ergriffen hat). Für Meyerbeer's Opern, Vielka ausgenommen, haben aber ihre Mittel nie ausgereicht; eben so wenig für viele andere, besonders deutsche Opern. Endlich sind ihre Kräfte stark im Abnehmen begriffen. — Die dritte Gesangsgröße ist die wiedererstandene Frau Sontag. Ich habe sie nie gehört und will meine Zweifel wegen der Behauptung, daß ihre Stimme wo möglich noch schöner und klangreicher als früher sei, noch unterdrücken; aber daß, wie man ebenfalls behauptet, auch ihre Figur majestätischer und angenehmer u. dergl. geworden sei, das will mir durchaus nicht in den Kopf. Man denke sich eine Taille, wogegen die Birch-Pfeiffer'sche höchst schlank ist, und passe der zugehörigen Persönlichkeit dann die verschiedenen Liebhaber-Rollen an. Auch bezweifle ich, daß man in Deutschland heut zu Tage sich mit den Rossini'schen und Donizetti'schen Cadenzen zufriedenstellen wird. Die Garcia und die Lind verdanken ihren Ruf ganz hauptsächlich ihren Leistungen in der deutschen Oper. Könnte man übrigens den Ruhm dieser drei Sängerinnen von ihren Leistungen immer abziehen, es würde sich oft da Nichtbefriedigung finden, wo sonst nur lauter Enthusiasmus redet. —

Ehe ich die Berliner Sänger nun näher in Augenschein nehme, erlaube ich mir eine Abschweifung. Berlin hat die Berühmtheit beider Sängerinnen, der Garcia und der Lind, vor einigen Jahren geschaffen. Ich fürchtete damals sehr, daß das Urtheil, der Enthusiasmus Berlins andern Orts Lügen gestraft werden würde. Aber im Gegentheil. Während in Berlin stets eine Partei war, die das Richtige erkannte, d. h. die den großen Vorzügen dieser Sängerinnen Gerechtigkeit wiederfahren ließ, aber nicht blind gegen ihre Mängel war, hat man in anderen Orten Deutschlands, in Frankreich und England kein Maaß in ihren Lobpreisungen gefunden. Um den Berlinern und ihrem Kunsturtheil inzwischen noch weiter Genugthuung zu geben, erinnere ich, daß die überschwengliche Partei damals die von Rellstab geleitete war. Man weiß, welchen mächtigen Einfluß die Vossische Zeitung ausübte. Der 18te März hat diese Macht so ziemlich gebrochen. Und das ist in der That ein großes Glück für die Kunst. Rellstab's Einfluß war wirklich von der gefährlichsten Bedeutung. Sein Wille ist bis heute noch für die Intendantur Befehl. Er stand dem Theater nicht gegenüber als Kunstkritiker, der's eben nur mit der Kunst zu thun hat, sondern er stellte sich zu den Sängern und Sängerinnen in das Verhältniß eines Protectors, dem sie gewissermaßen Lohn und Brod verdankten, und der deshalb ihre größte Devotion beanspruchte. Die Kunst trat deshalb hinter die Person zurück; das Kunsturtheil wurde bestimmt von persönlichen Rücksichten. Und so ist es geschehen, daß tüchtige Sänger, die sich diesem angemaßten Verhältniß nicht fügen wollten, aus Berlin wegkritisirt wurden; daß anderen von der Intendantur Schwierigkeiten in den Weg gelegt wurden, daß, um einen Mißliebigen fortzubringen, die unsinnigsten Engagements gemacht wurden, daß die, gegen welche glimpflicher verfahren wurde, nie in den Referaten erwähnt wurden u. s. w. Auf ähnliche Weise wurde gegen Componisten und Virtuosen verfahren. Ich könnte das Alles factisch beweisen, aber leider wird's gar nicht erforderlich sein. Weiter unten werde ich ein paar specielle Fälle berühren. Jetzt zieht sich Rellstab allmälig zurück. Er sieht ein, daß seine Zeit vorüber ist, und überläßt es seinem Socius, Dr. Lange, kritische Saucen zu bereiten. Letzterem ist es dabei freigestellt, beliebig das ästhetische Steckenpferd zu reiten, wenn die musikalische Kenntniß aufhört, desgleichen nach Belieben zu unterzeichnen: Dr. L., oder O. Lange, oder O. W. Lange, oder Dr. O. W. Lange, oder Dr. Otto Lange, oder Otto Lange. Die letzte Art der Unterzeichnung hat der Mitarbeiter der edlen Vossischen in der jüngsten Zeit erwählt, wahrscheinlich aus einer gewissen Eifersucht. Flod. Geyer hat ihn nämlich trotz seiner einfachen Namensunterschrift als Kritiker längst überholt, und das wird Hr. Dr. Lange jetzt einsehen, obgleich das eigentlich seiner Arroganz viel zumuthen heißt. Trösten Sie sich, Hr. Dr. Otto Lange! S'ist freilich viel Unglück auf ein Mal. Der projectirte Musik-Rath ist Project geblieben, daß Sie eigentlich der einzige befähigte und berechtigte musikal. Kritiker sind, will Niemand glauben, die Vossische stirbt allmälig an Geistesschwäche, den bald erledigten Stuhl Rellstab's will man nicht wieder besetzen, und was des Unheils mehr ist! —

Aber zurück zu meiner eigentlichen Absicht, die darin bestand, die Berliner Oper in ihrem dermaligen Zustande zu betrachten. Wir haben gesehen, was die großen auswärtigen Sängerinnen zu bedeuten haben. Sehen wir, was in Berlin ist. Frau Köster wurde

schon erwähnt. Sie ist eine Sängerin mit einer weichen, biegsamen, metall- und umfangreichen Stimme, einer großen Technik, angenehmer Persönlichkeit, und einem Spiel, das stets durchdacht ist. Noch mangelhaft ist ihr Dialog. Für die deutsche Oper ist sie unendlich wichtiger, als jene drei Berühmtheiten, und könnte durchaus nicht durch diese ersetzt werden. Frl. Tuczek ist, wie bekannt, in ihrem Fache unübertroffen. Die silberklarste Stimme vereinigt sich bei ihr mit großer Technik, mit Anmuth und Grazie. Für sie wäre vielleicht noch weniger Ersatz zu finden. Frl. Marx ist unsere genialste Spielerin. Es ist ewig Schade, daß durch einen Fehler bei ihrer Stimmbildung ihre Höhe verloren gegangen und sie dadurch für die großen tragischen Rollen unbrauchbar geworden ist. Welche Vielseitigkeit hat sie aber seitdem entfaltet! Sie ist im Soubrettenfach aufgetreten und hatte den größten Erfolg. Sie hat das Aennchen und die Regimentstochter trotz der Tuczek gesungen. Die komische Oper brachte ihr dieselben Erfolge. So ist auch sie für die Berliner Bühne ein hochzuschätzendes Mitglied. Außerdem besitzen wir noch die Frls. Brexendorf, Kellberg, Gey, die für ihre Nebenfächer meist vollkommen genügen. An Tenören haben wir außer einigen dritten und vierten (Heinrich, Friese) die drei ersten: Mantius, Pfister und Kraus. Hr. Mantius hat die Frische seiner Stimme verloren, und seine Gesangsleistungen sind deshalb mitunter unbefriedigend, sein Spiel ist dagegen stets vortrefflich, in der französischen Spiel- und deutschen komischen Oper leistet er Glänzendes und gehört in diesem Fache zu den Unersetzlichen. Hr. Pfister läßt dagegen im Spiel, namentlich in Liebhaberrollen, zu wünschen, während seine Stimme jugendfrisch und kräftig und vorzüglich gebildet erklingt. Heldenrollen singt er am liebsten und besten, doch weist die Weichheit seiner Stimme ihn eigentlich von diesem Fach zurück. Hr. Kraus wurde durch Rellstab's Veranlassung anfangs sehr überschätzt. Man suchte einen Heldentenor, und ließ aus ganz Deutschland die Gäste kommen. Der Intendant hatte außerdem mit Hrn. Pfister Streit gehabt, und hätte gern, wenn's möglich gewesen wäre, denselben entbehrlich gemacht. So kam nun Hr. Kraus und sang Hrn. Rellstab etwas vor. Dieser erklärte ihn für einen böhmischen Edelstein, und Hr. Kraus ließ sich mit 4300 Thlr. jährlicher Gage engagiren. Man hatte bis dahin weder einem Sänger noch Schauspieler eine so hohe Gage gezahlt. Hinterher erwies sich nun, daß der Edelstein von wenig Glanz war. Hr. Kraus war für sehr wenig Rollen zu gebrauchen, auch vermochten die angestrengtesten Bemühungen seiner kritischen Freunde ihn nicht in der Gunst des Publikums zu erhalten. Seine Figur macht ihn zum Helden gänzlich unfähig, seine Stimme hat den Charakter des Bariton, aber keine Tiefe, und in der Höhe fehlt ihr das Portament. So mußten seine Versuche als Cortez, Raoul, Robert, Zampa gänzlich mißlingen. Sein Gesang ist außerdem höchst manierirt und sein Dialect so abscheulich, daß nur Verblendung dergleichen übersehen kann. Jetzt zahlt die Intendantur Hrn. Kraus ungefähr die Hälfte der oben angegebenen Summe. — An Tenören haben wir also keinen Ueberfluß. Wir können noch einen ganz hohen, einen zweiten und auch ersten (Helden-) Tenor gebrauchen. An Bässen besitzen wir die HH. Bötticher, Krause, Zschiesche, Fischer und einige andere untergeordneten Ranges. Die drei ersten sind Sänger, wie sie selten zu treffen sind; doch wird die Intendantur bedacht sein müssen, neue Baß-Kräfte mit der Zeit zuzuziehen. Betrachten wir nun diese Sänger in ihrer gesellschaftlichen Vereinigung, so ist das gewiß klar, daß wir lange zu suchen haben, ehe wir eine ähnliche finden. Die Berliner wünschen freilich noch Vieles, und sind dabei theilweise ganz im Recht. Aber wo nichts Vollkommenes ist, wird man sich doch mit Bestem zufriedenstellen können. Tichatschek wäre uns auf einige Jahre gewiß noch recht nützlich gewesen, indeß hat sich sein Engagement nicht bewerkstelligen lassen. Auch ist wohl klar, daß die Besetzung des Propheten mit unseren Kräften schwer fallen wird. Aber wo wird das nicht der Fall sein? Wo giebt es Altistinnen, die eine so ungewöhnliche Aufgabe, wie sie dort in der Partie der Fides gestellt ist, zu lösen vermögen? Wie viel deutsche Tenöre sind im Stande, die französische Schreibweise Meyerbeer's auszuführen? Die Rolle der Fides mag allerdings zur Zeit keinen besseren Repräsentanten finden, als die Frau Garcia. Meyerbeer hat indeß Mittel genug, seine Pläne durchzusetzen. Lassen wir ihn also sorgen. Uns ist es genug, wenn unser Theater die deutschen Meisteropern würdig darzustellen vermag. Und das ist fast immer der Fall. Ich erinnere nur daran, daß unser Repertoir in der letzten Zeit gebracht hat — und zwar außer den Opern der jüngeren deutschen Componisten, der Italiener, der Franzosen und Meyerbeer's: Don Juan, Zauberflöte, Figaro's Hochzeit, Cosi fan tutte, Freischütz, Oberon, Euryanthe, (Preciosa), Iphigenie, Alceste, (Armide wird einstudirt), Wasserträger, Joseph in Aegypten, Fidelio, Vestalin, Cortez, Jessonda.

(Schluß folgt.)

Bericht über die in der Domkirche zu St. Petri in Bremen neu erbaute Orgel.

Aufs Neue ist vom Hrn. Orgelbauer Friedr. Schulze aus Paulinzelle ein Orgelwerk vollendet, welches sowohl wegen seiner ungewöhnlichen Größe, als auch der mannichfachen inneren Vorzüge halber die Beachtung der Kunstwelt verdient. Es ist die Domorgel zu Bremen mit 59 klingenden Stimmen. Der Unterzeichnete, welcher in Gemeinschaft mit dem Hrn. Musikdir. Riem zu Bremen die Revision des Werks beschaffte, nimmt deshalb Veranlassung, alle Orgelfreunde mit demselben in dem Maaße näher vertraut zu machen, als seine Entfernung von dem beregten Gegenstande es zulassen wird. —

Schon im Mai 1847 wählte der Baucomité in Bremen zwei Männer aus ihrer Mitte, welche, vom besten Eifer beseelt und mit schätzenswerther Sachkenntniß ausgerüstet, eine Kunstreise machen mußten, um durch eigene Anschauung größerer Werke von geschickten Meistern auf dem Gebiete der Kunst sich mehr zu orientiren, und sich namentlich mit den Fortschritten derselben in neuester Zeit vertrauter zu machen, damit die Baugesellschaft beim späteren Berathen und Entwurf des Bauplans an den hieraus hervorgehenden Resultaten einen leitenden Haltpunkt gewinnen möchte. — Auf ihrer Reise berührten gedachte Herren Hamburg, Wismar, Berlin, Halle, Leipzig, Dresden, Halberstadt, Quedlinburg, Braunschweig u. s. w., wo dieselben Orgeln von Schulze und anderen lebenden Orgelbauern, so wie auch einige von Silbermann in Augenschein nahmen. Es scheint, als wenn die Schulze'schen Werke ihnen am besten gefallen hätten, wenigstens sehen wir, daß schon im August desselben Jahres der Contract mit Hrn. S. abgeschlossen ward.

Vor allem ist Hr. S. verpflichtet worden, das Werk „im Sinn und Geiste Töpfer'scher Theorien und nach den eigenen bewährten Erfahrungen darzustellen.“ Die Disposition ist unter Berücksichtigung des Bauplatzes, so wie mehrerer aus dem alten Werke entlehnter, noch für brauchbar erachteter Stimmen, entworfen; jedoch sind auch diese, späterer Vereinbarung zufolge, bis auf zwei bis drei Stimmen ganz neu hergestellt. Namentlich sind sämmtliche zur Beibehaltung bestimmten alten Rohrwerke mit aufschlagenden Zungen nicht benutzt, sondern statt derselben ganz neue mit freischwingenden Zungen und Schalltrichtern von Zink gesetzt, was überhaupt von allen Zungenstimmen der Orgel gilt. — Die Stimmung der letzteren ist **Kammerton**.

A. Pedal.

Das Pedal erhielt die weiteste Mensur und stärkste Intonation bei 38 Grad Wind, und entwickelt in seiner Gesammtwirkung bei der Menge und Größe seiner Chöre eine Kraft und Fülle, die ihres Gleichen vergeblich suchen dürfte. Der Umfang des Pedals geht von C bis $\overline{d}$; die Tastatur ist in gebogener Form gearbeitet, um die Endtasten den Füßen näher zu bringen.

1) **Prinzipal** 32 Fuß von Holz, sehr weit. — Wenn gleich der Ton dieses Prinzipals, zumal in der Tiefe, seiner Natur nach sich nur langsam entwickelt, so ist diese Stimme doch als sehr gelungen zu bezeichnen, und in ihrer Wirkung so mächtig, voll, ja so erschütternd, wie ein Register gleicher Art von Zinn sie nie gewähren kann. Auch hört man hier einen wirklichen **Grundton**, während zinnerne Prinzipale von 32′ oft nur die Octave geben.

2) **Quintenbaß** 21⅓′ von Holz, gedeckt und schwach intonirt, verleiht der vollen Pedalregistrirung allerdings einen erhöhten Grad von Fülle; allein es ist, nach der individuellen Auffassung des Unterzeichneten, dies nicht mehr jene dunkle, würdevolle und daher wohlthuende, sondern eine — man möchte sagen — krasse, aufgedunsene und daher unangenehm wirkende Fülle. Diese Quinte setzt übrigens einen 64-Fuß voraus.

3) **Prinzipal** 16′ von Holz, stark und kräftig.

4) **Quinte** 10⅔′ von Holz, gedeckt, schwach.

5) **Octave** 8′ von Holz, stark und mit scharfem Anstrich der Octave.

6) **Superoctave** 4′ von Zinn, ein starker heller Ton.

7) **Mixtur** 5fach, wie Nr. 6.

8) **Violon** 16′ von Holz, Ton mäßig stark und streichend wie der eines Contrabasses, besonders in Verbindung mit Subbaß 16′ von guter Wirkung.

9) **Violoncello** 8′ wie Nr. 8. — Wünschenswerth wäre es gewesen, diese Stimme vom kleinen c an aus Zinn zu machen, da mit dem Beginn des Vierfußes der gambenartige Charakter durch Metall besser als durch Holz ausgeprägt wird.

10) **Majorbaß** 16′ von Holz, aus dem Untersatz 32′ der alten Orgel hergestellt. Das Pedal gewinnt durch diese sehr weit mensurirte, volle und kräftige Grundstimme außerordentlich an Gravität.

11) **Flötenbaß** 8′ von Holz, aus dem alten Violon 8′ gearbeitet.

12) **Subbaß** 16′ von Holz. Sanfte Fülle, Deutlichkeit und Präcision auch in der Tiefe sind die Eigenschaften dieser Stimme.

13) **Gedact** 8′ wie Nr. 12.

14) Contraposaune 32′. — Wenn sich dem Unterzeichneten beim Vergleiche der Bremer Orgel mit der Wismarschen, welche Hr. Schulz, wie bekannt, vor acht Jahren vollendete, die Ueberzeugung aufdringt, wie letzterer auf dem Wege seiner Kunst in so mannichfacher Beziehung fortgeschritten ist, so sieht derselbe sich veranlaßt, dies namentlich und vorzugsweise von den Zungenstimmen auszusprechen. Dieselben haben nämlich einen so starken, glanzvollen, und zugleich in Höhe und Tiefe so gleichmäßigen und präcisen Ton, daß man gestehen muß, hier sei mehr erreicht und dargeboten, als die kühnsten Anforderungen zu erwarten berechtigt sind. Auch darf man annehmen, daß diese Rohrwerke in ihrer Stimmung — in soweit nämlich eine Veränderung der letzteren nicht von einem Temperaturwechsel herzuleiten ist — sich als haltbarer bewähren werden, da dieselben feststehende Krücken erhalten haben, und die Stimmung durch Verschiebung der Rahmen mit den Zungen bewirkt wird. Die Ecken der Zungenflügel sind abgerundet.

Was nun die Contraposaune insonderheit anlangt, so unterscheidet sich dieselbe von der Stimme gleiches Namens in der Wismarschen Orgel dadurch vortheilhaft, daß auch ihre tiefen Töne nach Höhe und Tiefe deutlich unterscheidbar erklingen. Diesen Vorzug hat Hr. S. durch Anbringung eines nach außen abgeschlossenen, mit den entsprechenden Cancellen in Verbindung stehenden Raum verursacht. Hierdurch ist die, in Folge der großen schwingenden Zungen herbeigeführte, zu starke Verdichtung der Luft in den Cancellen verhütet, der Rückschlag der Zunge frei geworden, und überhaupt eine ungehinderte und daher gleichmäßige und starke Schwingung derselben erzielt worden.

15) Posaune 16′ von prächtigem Tone.

16) Trompete 8′ desgl.

17) Riem 8′, eine vom Hrn. Musikdir. Riem in Bremen erfundene Rohrstimme mit Zungen von Holz. Die Klangfarbe ist fagottartig. — Bei Herstellung derselben hat sich ergeben, daß sie sechzehnfüßig, wie es beabsichtigt war, nicht durchführbar sei, was zugleich der Grund ist, weshalb der Orgel der Vortheil einer sanften sechzehnfüßigen Zungenstimme abgeht. Noch mehr aber als dies ist zu bedauern, daß man neben jenen großen Zungenstimmen nicht auch eine dergl. von 4′ (Clarine) disponirte, ganz abgesehen von den großen Vortheilen, welche eine solche Stimme in Verbindung mit der vorhandenen Superoctave 4′ zur Führung eines Cantus firmus und zu ähnlichen Vorträgen an die Hand gegeben haben würde.

B. Hauptwerk.

Die Stimmen des Hauptwerks haben weite Mensur und starke Intonation bei 34° Wind. Der Ton desselben bewirkt durch seine enorme Kraft und Fülle, durch den herrlichen Glanz seiner vorzüglichen Zungenstimmen, verbunden mit der durch die gemischten Stimmen verliehene Klarheit und Frische, einen erhabenen und großartigen Eindruck. Der Umfang der Manualtastaturen geht von C bis $\overline{\overline{\overline{f}}}$.

18) Prinzipal 16′ beginnt wegen Mangel an Platz leider erst mit dem kleinen c. — Kleine Octave von Holz, Fortsetzung Zinn; Ton kräftig.

19) Prinzipal 8′, tiefe Octave von Holz, und zwar zur Gambe 8′ übergeführt, Fortsetzung Zinn; der Ton stark und singend.

20) Quinte 5⅓′ von Holz, die beiden oberen Octaven von Zinn, Ton von mittlerer Stärke.

21) Octave 4′ von Zinn.

22) Rauschquinte 2⅔ und 2′ von Zinn.

23) Mixtur 2′ — 5fach, von Zinn.

24) Cornett 2′ — 3fach, von Zinn, beginnt mit dem kleinen c.

25) Cymbel 2′ — 3fach, von Zinn.

26) Gambe 8′, große Octave von Holz, Fortsetzung Zinn. Der Ton nähert sich dem des Prinzipals 8′.

27) Hohlflöte 8′ von Holz, tiefe Octave zum Gedact 8′ übergeleitet. Der Ton rund und voll.

28) Flöte 4′ von Holz.

29) Bordun 32′ von Holz, beginnt mit g. Mensur eng, Intonation schwach. Diese Stimme verleiht dem vollen Werke einen wohlthuenden, schattigen Hintergrund.

30) Bordun 16′ von Holz, voll und dunkel.

31) Gedact 8′ von Holz, letzte Octave von Zinn.

32) Trompete 16′, siehe oben.

33) Trompete 8′, siehe oben.

C. Brustwerk.

Neben verjüngter Mensur und geschwächter Intonation erhielt das Brustwerk nur 30° Wind. Demgemäß finden wir hier einen sehr anmuthigen Ton, welcher bei secundärer Kraft jedoch immer noch eine gewisse Frische behauptet.

34) Prinzipal 8′, tiefe Octave von Holz, Fortsetzung von Zinn, giebt einen schön singenden Ton.

35) Octave 4′ von Zinn.

36) Spitzflöte 4′ von Zinn.

37) Rauschquinte 2⅔ und 2′ von Zinn.

38) Mixtur 2′ — 5fach, von Zinn.

39) Scharf 2′ — 3fach, von Zinn.

40) Salicional 8', tiefe Octave von Holz, Forts. Zinn; der Ton ist stark streichend und von sehr angenehmer Wirkung.

41) Flöte 8' von Holz; die tiefe Octave zum Gedact übergeführt.

42) Bordun 32' von Holz, wie Nr. 29.

43) Bordun 16' von Holz.

44) Gedact 8' von Holz, obere Octave von Zinn.

45) Physharmonica 8', eine angenehme, mittelstarke Zungenstimme von Aeolinenmensur.

D. Oberwerk.

Wir gewahren hier die engste Mensur und schwächste Intonation bei nur 24° Wind. Der Klang der einzelnen Flötenstimmen ist lieblich und zart im höchsten Grade, während die Geigenprinzipale, das Terpodion und die Aeoline dem Ganzen einen streichbogenartigen Charakter verleihen.

46) Geigenprinzipal 8', die tiefe Octave von Holz, Forts. von Zinn, steht hinsichtlich seiner Klangfarbe zwischen Prinzipal und Gambe. Sehr gelungen.

47) Geigenprinzipal 4' von Zinn, wie Nr. 46.

48) Quinte 2⅔' von Zinn.

49) Octave 2' von Zinn.

50) Scharf 2' — 3fach, von Zinn.

51) Terpodion 8', die tiefe Octave von Holz, Forts. von Zinn; ist die engste Gambe der Orgel, und hat einen zart schneidenden, höchst angenehmen Ton.

52) Zartflöte 4' von Zinn, eine stumpf intonirte Gambe von weiter Mensur.

53) Flauto traverso 8' von Holz, gebohrt und polirt; die tiefe Octave zum Lieblichgedact 8' übergeführt.

54) Flauto traverso 4', wie die vorige gearbeitet. — Diese beiden Flöten sind die schönsten der Orgel; die Tonkörper derselben haben die Länge von resp. sechzehn- und achtfüßigen Pfeifen, erhalten aber so viel Windzufluß, daß sie in die Octave überblasen, wodurch der Ton sehr hell und ächt querflötenartig wird.

55) Harmonica 8' von Holz.

56) Flageoletto 8', gebohrt, von Buxbaumholz. — Die beiden letzteren Stimmen stehen in ihrer Klangfarbe einander sehr nahe, unterscheiden sich auch vom Lieblichgedact 8' nur durch einen etwas helleren Klang. Zu Gunsten der Mannichfaltigkeit wäre statt einer dieser beiden Flöten ein Gemshorn 8' unstreitig geeigneter gewesen, eine Stimme, die ihres schönen, lispelnden Silberklanges wegen in keiner größeren Orgel fehlen sollte.

57) Lieblichgedact 16' von Holz, sehr sanft, dunkel.

58) Lieblichgedact 8' von Holz, letzte Octave von Zinn; leiseste Stimme der Orgel.

59) Aeoline 8', schwächste Zungenstimme.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

G. Flügel, 27stes Werk. Blumenlese. 1stes Heft. Whistling. ½ Thlr.

Wird besprochen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

H. Lemoine [Op. 49] u. **F. Sor** [Op. 22], Ecole de la Mesure et de la Ponctuation musicale. 48 Pièces à 4 ms. Schott. Vollst. 6 Fl.; in 4 Heften, jedes 1 Fl. 48 Kr.

Ein sehr brauchbares, mit Fleiß und Sorgfalt gearbeitetes Unterrichtswerk, so ziemlich auf einer Linie mit den bekannten „Etüden zur Ausbildung des Tactes und des Rhythmus und zur Auffassung der musikalischen Figuren" von Bertini (Op. 97) stehend. Beide Stimmen sind in gleicher Weise instructiv gehalten und gut zur Uebung für Anfänger. Fort, fort hinführo mit Brunner und Consorten! Es fehlt durchaus nicht mehr an Unterrichtsstücken, die neben der technischen zugleich die musikalische Bildung befördern, und die Anlagen des Schülers so zu entwickeln vermögen, als dies jedem gewissenhaften Lehrer wünschenswerth erscheinen muß. Fort mit all' jenen philisterhaften Machwerken, die den Schüler abstumpfen und die guten Keime in ihm ertödten, fort mit jenen Pfuschereien aus den berüchtigten Fabriken, die immer und ewig dazu verdammt sind, nur Unrath zu erzeugen! Verbannt sie, ihr Lehrer, und behaltet das vorliegende Werk im Gedächtniß, das in seiner Art ganz trefflich ist!

Lieder mit Pianoforte.

Fr. Kücken, Op. 51. Zwei Lieder für 1 Singstimme mit Pfte. Siegel u. Stoll. 20 Ngr. Jedes allein, 12½ Ngr. Dieselben für Pianoforte allein, 12½ Ngr.

Nr. 1. Es liegt der heiße Sommer ɪc., von H. Heine. Nr. 2. Vöglein im Walde, von F. Löwe. Die Kücken'sche Routine mangelt auch diesen beiden Liedern nicht, und dies würde das einzige Hervorzuhebende an ihnen sein. Das zweite ist das bessere, weil sich in ihm eine Uebereinstimmung zwischen Text und Musik wirklich vorfindet. Die Melodie zu dem Heine'schen Scherze Nr. 1 läßt sich ohne Schwierigkeit jedem anderen Gedichte von gleichem Versmaaße unterlegen.

Für Männerchor.

C. Hennig, Op. 23. Drei Gesänge zur Feier des Erndtefestes. Siegel u. Stoll. 3 Hefte, jedes in Partitur und Stimmen 7½ Ngr.

Die Gesänge sind einfach und ernst gehalten, und entsprechen den Bedürfnissen kleiner Städte und Landgemeinden. Die Ausführung ist durchaus eine leichte. Sie seien empfohlen.

H. B. Witz, Op. 44. Nr. 1. Deutsche Messe für 4 Männerstimmen mit Orgelbegleitung. Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Die einzelnen Sätze sind kurz; es scheint, als ob sich der Componist vor längeren Sätzen gefürchtet habe. Im Uebrigen wollen wir unser Lob nicht zurückhalten: die Musik ist zwar sehr leicht und einfach gehalten, aber es leuchtet überall ein tüchtiger musikalischer Sinn hervor, und der Componist kann gewiß Größeres liefern, wenn er sonst wollte.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 75. Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor. Kistner. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

Die gewählten Texte sind: Wem Gott will rechte Gunst erweisen, von Eichendorff; Abendständchen; Schlaf' Liebchen; Trinklied: So lang' man nüchtern ist, gefällt das Schlechte; Abschiedstafel: So rückt denn in die Runde. Die Lieder gehören unter die nachgelassenen Werke, doch waren einige von ihnen schon in kleineren Kreisen bekannt, und galten dort als Lieblingsgesänge, so besonders das erstgenannte. Es ist nicht nöthig, viel Empfehlendes den Liedern nachzurufen; die Feder, welcher sie entflossen, ist berühmt genug, um auch hier wieder Vorzügliches erwarten zu dürfen. Sie werden bald Freunde finden.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 30. Den 10. October 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Für Gesang und Orchester. — Für die Orgel. — Kleine Zeitung, Vermischtes.

Für Gesang und Orchester.

C. A. Mangold, Op. 30. **Die Hermannsschlacht. Ein Päan in zwei Abtheilungen. Gedicht von G. Logau. Clavierauszug vom Componisten. — Mainz, Schott. Ohne Preisangabe.** *)

(Besprochen von Emanuel Klitzsch.)

Mit diesem Werke, welches Heinrich v. Gagern gewidmet ist, übergiebt der Componist dem deutschen Volke sein erstes größeres Werk, das mitten aus dem Wogendrange unserer Zeit heraus erstanden ist; wohl auch das erste größere Werk dieser Art überhaupt, das unseren gährenden Verhältnissen seine Entstehung verdankt. Hinsichtlich der formellen Bearbeitung hat der Dichter desselben, H. Logau, der uns schon durch ein Trauerspiel vortheilhaft bekannt ist, einen neuen Weg zu betreten gesucht, indem er das Melodram zu Gunsten der Steigerung der Illusion in diese neue Form verwebte und mit dem Ernst und der Würde des Oratoriums das dramatische Leben der Oper zu verbinden suchte. Die Bezeichnung „Päan" ist natürlich eine willkührliche. Denn Päan hieß bei den Griechen ursprünglich, nicht wie der Dichter angiebt, „ein von Vielen zugleich gesungenes Lob- oder Schlachtlied", sondern ein Hymnus auf den Apollo. Will man nun daraus eine Verherrlichung irgend einer großen Idee überhaupt ableiten, wie z. B. der Freiheit, was auf das vorliegende Gedicht Anwendung findet, so mag der Name hierdurch gerechtfertigt erscheinen und keiner weiter mäkelnden Kritik unterworfen werden.

Was zunächst den Geist, die Anlage und Ausführung des Gedichtes betrifft, so muß dem Dichter die Anerkennung zu Theil werden, daß er den Stoff zu einem schön abgerundeten Ganzen verarbeitet, durch Wechsel und zweckmäßige Anlegung der Scenen, naturgemäße und logische Entwickelung der geschichtlichen Momente so wie der Charaktere, durch edle und kraftvolle Sprache, die zugleich den Vorzug einer gedrängten, scenisch wirksamen Kürze hat, in solcher Weise seinen Vorwurf in einen lichten Vordergrund gehoben hat, daß ein wohlgerahmtes, lebensvolles Bild dem Hörer und Leser sich aufrollt. Der Verlauf der Handlung ist folgender.

Das Ganze beginnt mit einem Melodram, welches die vom Sturmwinde aufgeregte Natur schildert. Der greise Sigmar, Fürst der Cherusker, sitzt auf einem Hügel, sinnend über die von den Römern angethane Schmach. Seiner gepreßten Brust entsteigt ein Lied, das er, von Schmerz zerrissen über die geraubte Freiheit, in die Nacht hinaus singt. Von fernher strahlt aus dem Zelte des Varus der Festesglanz der jubelnden Römer. Dort erklingt ein Bacchuschor und ein anacreontisches Trinklied von den römischen Soldaten, unter denen auch Deutsche als Gäste auf Varus Einladung sich befinden. Den Jubel unterbricht ein fliehender Römer, der den Genos-

*) Die Partitur ist in Abschrift zu haben und zu beziehen vom Componisten.

sen verkündet, daß ein Volk im fernen Norden, der fremden Herrschaft müde, die Römer vernichtet habe. Die Römer rüsten sich zum Nachezuge; die Deutschen ermuthigt diese Kunde; sie verlassen das Zelt und gehen zu einer fernen Hütte, wo Hermann schlummert, und geloben sich, noch in selbiger Nacht im heilgen Hain zu tagen. Des Jünglings Herz erbebt vor Wonne. Er gürtet sich sein Schwert; da erscheint Varus. Er will Hermann abtrünnig machen. Er weiß, daß Hermann Thusnelde liebt, die Tochter des reichen Segestes. Dieser aber steht auf Seiten der Römer. Varus stellt Hermann vor, daß Thusnelde für ihn auf immer verloren sei, wenn er gegen die Römer kämpfe. Hermann aber bleibt fest und widersteht dem Versucher. Seinen Schmerz über den drohenden Verlust Thusneldens ergießt er in einer Arie; doch die Erinnerung an das Lied seines Vaters, das er in der Nacht vernommen, ermuthigt ihn wieder. Er eilt zu ihm und theilt ihm seinen Entschluß mit. Beide geloben sich (in einem Duette) des Vaterlandes Schmach zu rächen. Sie eilen mit einer Schaar in den heil'gen Hain zur Alrunia, der Priesterin der Hertha. Diese, entrüstet über die bisher geduldete Schmach und das Eindringen in das Heiligthum der Göttin, wehrt ihnen den Eingang. Denn Tags vorher hatten die Römer die heil'gen Rosse der Göttin fortgetrieben. Hermann gelobt mit seiner Schaar diese Schmach zu rächen, und bittet die Priesterin, der Göttin Segen für sie zu erflehen. Mit den herbeigerufenen Priesterinnen beginnt sie die heilige Feier, und wahrsagt aus den verschlungenen Zeichen der fallenden Früchte die endliche Befreiung des Vaterlandes, was die Jünglinge zu feuriger That begeistert.

Zweite Abtheilung. Morgendämmerung. Deutsche Jungfrauen klagen in einem Chor, daß sie nicht nach gewohntem Brauche der Sonne den Opferrauch spenden dürfen, sondern fremde Götter verehren sollen. Da kommt Thusnelde und verkündet ihnen, was die tapferen Schaaren der Männer zu beginnen stehen. Neue Hoffnung belebt sie. Nur Thusnelde ist erfüllt mit bangem Sorgen. Einsam betet sie zum Allvater, Schlimmes befürchtend für ihren Vater und den Geliebten. Da naht Hermann, um ihr zu verkünden, daß er in die Schlacht eile. Duett. Zum Führer erwählt von allen Mannen zieht er in den Kampf für das Vaterland. Teutoburger Wald. Die Schlacht. Muthig dringen die Deutschen auf die Römer ein; nach schwerem Kampf endlich sinkt der letzte Adler der Römer, vernichtet ist der Feinde Macht, und Varus, von Schmach erfüllt, durchbohrt mit dem ungetreuen Schwerte sein Herz. Mit Siegesjubel kehren die Deutschen zurück, doch Sigmar, der Held, trägt auf der Brust eine Todeswunde. Der Chor der Priesterinnen heißt die Jubelklänge schweigen, bis Sigmarn Walhalla sich öffnet. (Diese Episode ist ein schöner Gedanke des Dichters.) Noch einmal schlägt Sigmar die Augen auf und öffnet seine Lippen; freudig scheidet er vom Leben, umrauscht von Siegesfreuden. Vision. Walhallas Thore öffnen sich; Tuisko selbst führt ihn zum Heldensaale. Schlußscene, allgemeiner Chor der Deutschen, die sich geloben, die schwer errungene Freiheit zu bewahren und sie mit Gut und Blut zu schützen. —

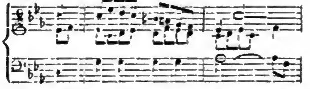
Aus diesem kurzen Entwurfe wird man schon sehen, daß der Dichter dem Componisten sehr in die Hände gearbeitet hat. Eine weitere Betrachtung führt nun zu der Frage, wie der Componist seine Aufgabe gelöst? Zuerst mögen einige allgemeine Bemerkungen über den Geist der musikalischen Behandlung vorausgehen.

(Schluß folgt.)

Für die Orgel.

G. W. Körner, Musikalische Aehrenlese. Auswahl der besten und effectvollsten Orgelfugen, zum Studium, Concertvortrag und zum Gebrauch beim Gottesdienste. 2 Bände. — Erfurt, G. W. Körner.

In dieser Aehrenlese finden sich Fugen von alten und neuen Componisten. Wenn von Erstgenannten auch nicht alle als die besten und effectvollsten genannt zu werden verdienen, so mag es immer drum sein, wenn nur mehr des edeln Getreides vorhanden ist; mähet doch die Sense die volle Waizenähre mit dem Windhopfer zugleich. Zu den vollen und dicken des 1sten Bandes gehören natürlich Seb. Bach, Phantasie und Fuge C=Moll grandios auf das große Pedal=C das thematische Gebäu mit seinen unendlich bunten Verschlingungen setzend. Aus der Fuge möge einer besonderen Stelle hier gedacht werden:



— so wie Händel, Fuge in A=Moll, die vorletzte von den sechs Londoner, mit dem Rücksprunge der großen Septime anfangend; außerdem Pachelbel, kurze Fuge D=Moll (dorisch), und J. G. Walther, Praeludio con Fuga. — Pitsch, Fuge H=Moll, läßt

zwar melodische Führung und fleißige Arbeit nicht vermissen, giebt jedoch Einiges auszustellen in harmonischer Hinsicht, so wie Stimmführung. — C. Krüger, Präl. und Fuge C-Dur, ist schon früher besprochen.

Händel, Fuge Fis-Moll, aus den Clavier-Suiten. Diese dreistimmige Fuge zeigt, wie schon die vorhergehende, mancherlei Freiheiten und Inconvenienzen in der Stimmführung, worin der Genius es verschmähte, sich an Form und Gesetz zu binden. Außer sieben hier anzuführenden Beweisstellen, giebt Ref. als achte hiermit die Aufgabe, vorliegende Fuge für drei Instrumente, z. B. Violine, Bratsche, Baß zu arrangiren. — Albrechtsberger, Fuge D-Moll. Melodischer Schwung, gediegene Arbeit, wie gewöhnlich. Spielt sich sehr gut. Die am Schluß der dritten Zeile vom Ende mit man. bezeichnete Achtelstelle muß nothwendig das Pedal übernehmen, für welches diese erstlich sehr bequem liegt, und welches selbst schon an diesem Orte, und nicht, wie in der Schrift drei Tacte später, wie abgerissen erscheint. — Mozart, Fuge G-Moll, nach einer Wiener Ausgabe (wie bemerkt steht) für zwei Hände eingerichtet. Göthe spricht: Eines schickt sich nicht für Alle. Man lasse entweder die Fuge so wie sie Mozart zu vier Händen geschrieben, oder spiele sie zweihändig auf der Orgel mit Zuziehung des Pedals (s. Becker, Cäcilia 1. Band, Heft 2). Auf dem Clavier läßt sich das Werk nur zum Theil zweihändig vortragen. Man überzeuge sich von den ungeschickten Abänderungen dieser — mit Pomp angekündigten — Wiener Ausgabe. — G. Siebeck, Fuge C-Dur. Scheint eine Jugendarbeit, der man das Gemachte, Formelle, Unbeholfene noch zu sehr ansieht. Wie kam wohl der Herausgeber dazu, diese Fuge, so wie das nachfolgende Trio von A. W. Volkmar in diese Sammlung und resp. unter die zweite Kategorie des obigen Titels zu stellen? — Fr. Kühmstedt, Fuge A-Moll. Im Grunde weniger eine, vielmehr eine fugirte Phantasie über den Choral: Herzlich thut mich verlangen, sowohl hinsichtlich der Form als der mehr freien Behandlung. — An thematischer Durchführung fehlt es nicht, vielleicht ist der Arbeit etwas zu viel gethan, wofür immer etwas melodische Phantasie recht wohl am Platze gewesen sein würde. So klingt namentlich die Hälfte der vorletzten Zeile nicht besonders schön, obgleich hier dem Thema durch die Verkürzung Genüge geleistet worden ist. — Fux, Fuge F-Moll, ein altes Kunstdenkmal, worin es auch nicht an Querständen mangelt und von Seite des Stechers an Fehlern. — Krebs, Präl. und Fuge C-Moll (im Manuscript). Eine volle Aehre, die ein Dutzend leichte aufwiegt, sowohl nach räumlicher Ausdehnung (7 Seiten) wie nach technischer Führung großartig zu nennen. Drei Themas agiren darin, leider aber auch mehrere und arge Druckfehler.

Da vorliegende Aehrenlese der Herausgeber auf seinem eigenen Felde gethan, d. h. die Fugen anderen von ihm herausgegebenen Werken entnommen hat, so wird man folglich zwar oben in den Seitenzahlen eine Art babylonischer Verwirrung, dagegen unten eine fortlaufende numerische Ordnung finden.

Aug. Freyer, Organist in Warschau, Op. 2: Concert-Variationen über das russische Nationallied von A. Lvoff. — Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. Preis: ½ Thlr.

Einleitung, Thema mit drei Variationen, Finale mit dem fugirter Thema. Das Ganze ist nach Art der Köhler'schen Orgelvariationen oder Phantasien eingerichtet, ohne diesen verdienten Orgelcomponisten aber an Kunstwerth zu erreichen. Doch schadet dies alles nichts, und was auch vielleicht die Kritik irgend auszustellen fände, ist schon von vornherein von dem Mantel der kaiserlichen Gnade, an welche das Werk eine Captatio benevolentiae macht, bedeckt, — es ist dem Kaiser von Rußland am Vermählungstage des Großfürsten Thronfolger zugeeignet — denn als Erinnerung an eine Freude im Leben hat auch das Geringste einen relativen, oft sehr hohen Werth. — Auch giebt es unter den Orgelspielern wohl noch Dilettanten, denen der alte Sebastian zu ernst-gewichtig ist, und die vielleicht etwas Interessanteres verlangen. Diese werden sich amüsiren, wozu auch noch das hübsche allbekannte Thema das Seinige beitragen wird.

Louis Kindscher.

Kleine Zeitung.

Die Comödie der Thierwelt.
Eine Fabel,

erzählt von Carl Gollmick.

(Fortsetzung.)

Nachdem somit die ersten Stellen vertheilt waren, wurde zu den einzelnen Fächern geschritten.

Prima-Donna und Coloratur-Sängerin wurde der Canarienvogel, zweite Prima-Donna die Lerche, lyrische Sängerin die Nachtigall, hochtragische der Pfau, Soubrette die Bachstelze und der Zieraffe, Gespielin Ente und Gans. Primo-Amoroso wurden der Truthahn und der Storch, Bariton der Pavian und das Kalb; zu Helden ward Heul- und Brüllaffe,

zu geharnischten Partien Krokodil und Schildkröte ernannt. Rhinozeros und Kameel mußten die gutmüthigen Onkels, Wolf, Tiger, Hyäne und Blutfink die Bösewichter und Tyrannen, der Bär die grämlichen Alten, das animal magnum aber, aus dem Geschlecht der Antilopen, die Euryanthen- und Belisar-Könige übernehmen. Lichtscheue Priester machten Blindschleiche, Schlange und Molch; Intriguants spielte der Fuchs, jugendliche Bonvivants der lockere Zeisig, und in eifersüchtige Weiber theilten sich Luchs, Falke und Basilisk. Für jugendliche Liebhaberinnen wurden Reh und Gazelle, für unschuldige Vestalinnen das Lamm und die Taube, für feurige Liebhaber der Salamander, für Komiker der Fratzenvogel, für Schiffscapitaine der Seehund, für Bedienten der Haase, für Gentlemens das edle Roß, für Naturbursche Esel, Tölpel- und Pinselvogel, für reiche Juden Vampyr, Greif und Amsel, für geputzte Granden Fasan, Hahn und Papagei, und für flatterhafte Liebhaber das Chamäleon und der Schmetterling engagirt. Classische Partien erhielten Mammuth, Ammon und Schakal, Urochse und Ibis. Der Löwe selbst aber, als Director, sang und spielte, was er wollte. Das Heer der Insecten und kleiner Amphibien, Käfer, Frösche, Kröten, Eidechsen u. s. w., bildeten den Chor. Als Kalkant meldete sich der ostindische Läufer, als Perückenmacher die Atzel, als Garderobier der bunte Kleideraffe (Remäus) und als Theaterschneider der Geisbock. Besondere Charakterrollen wurden ferner solchen Thieren zugetheilt, die schon in Bezug auf ihre Namen — omen et nomen — dazu qualificirt waren. Sie hießen: der Grenadier von St. Helena, der ostindische Adjutant, die Brünette, der nordische alles fressende Bürgermeister, der Dick-, Dünn-, Breit- und Fettschnabel, der freche Kriegsmann (man of war bird), der capische Cardinal, der Mönch und der Pabst, Ackermännchen und Müllerchen, Pinsel-, Zier-, Fern- und Regentenvogel, der Tyrannus, der Tölpel und der Sonderling, und unter den Fischen der Ritter-, Jupiter-, Kaiser- und Perlfisch, der Schwärmer und der Vagabundus.

Aber auch an ausgezeichnete Gäste wurde gedacht, weshalb sogleich der Paradiesvogel und die Prachtmeise, die Götzenschlange und der Goldvogel (Jacamar), der Prunkbock und das Leuchtwürmchen, und aus dem Meere der Abgottfisch verschrieben wurden. Vor allen aber machte die Monasmica Aufsehen, die, ein Insect, das nur im reinsten Wasser lebt, mit einem Lichtschein umgeben, folglich mit der Aureole geboren wurde. Der Geißel-Scorpion nannte dieses Thierchen Genievogel; weshalb alle anderen viel von ihrem Glanz, Prunk und Gold verloren, und sich sehr darüber grämten. Unter den Coryphäen bildeten sich durch Paarung auch manche Doppelnamen, die ihrer Berühmtheit wegen großes Aufsehen erregten, denn man war versichert, bei doppelten Namen müsse auch doppeltes Verdienst sein. So gab's denn eine Tiger-Schlange und einen Schlangen-Adler, einen Greif- und Löwen-Affen, einen Nashorn-Vogel, einen Maus-Hund und eine Schaaf-Gans, denen das Noli me tangere auf der Stirn geschrieben stand.

Wie aber alles, so wurde auch dieses Vorrecht von der Eitelkeit mißbraucht, und sogleich hatte man bald eine Mistreß Bellerina-Drossel, eine Columba-Spatz, eine Philomele-Käuzlein, eine Grigri-Kornferkel, und durch Doppelpaarung noch widersinnigere Namen, weshalb der Fuchs die boshafte Bemerkung machte, daß durch dergleichen Zusammenstellungen wohl auch das deutsche Prädicat Schwein-Hund entstanden sein mag.

(Schluß folgt.)

Zeitz, am 14ten Septbr. 1849. Vergangenen Sonntag, den 9ten d. M., von Nachmittags 4 Uhr ab, brachte der hiesige Musik-Verein, unter Leitung des Hrn. Cantor Kloß, Haydn's „Schöpfung" zur Aufführung, um die 50jährige Jubelfeier dieses unsterblichen Meisterwerkes, welches bekanntlich im Jahre 1799 in Wien zum ersten Male zu Gehör gebracht wurde, in entsprechendster Weise zu begehen. Die Aufführung war in jeder Beziehung als eine vollständig gelungene, des besonderen Zweckes würdige, zu bezeichnen, und ließ die musikalischen Kräfte unserer Stadt, so wie den unermüdlichen Fleiß des Hrn. Cantor Kloß wiederum in einem recht erfreulichen Lichte erscheinen. In der Partie des Gabriel hörten wir Frl. Emilie Kietz aus Leipzig, eine Sängerin, welche bei äußerst anmuthsvoller, allerdings mehr für das Salon-Concert qualificirter, Stimme die trefflichste Schule zeigte, und namentlich im mezza voce eine ausgezeichnete Coloratur besitzt. Dabei weiß sie ihre Mittel in vollständigster Weise zu beherrschen, und blieb bis zur letzten Note auf derselben Kraithöhe, was um so mehr anerkannt werden muß, als sie auch die Partie der Eva übernommen hatte. Frl. Rosa Henning nämlich, der ursprünglich eine dieser beiden Partien zugedacht war, hatte sich leider verhindert gesehen, zu erscheinen. —

Vermischtes.

In **Mainz** hat der Verein für Kirchenmusik im großen Saale des kurfürstl. Schlosses ein Concert zum Besten der Armen veranstaltet, und darin das Oratorium von Löwe: „die Siebenschläfer" aufgeführt.

In der Kathedralkirche zu **Norwich** wird auf Veranlassung des Bischofs daselbst eine Marmorstatue, Jenny Lind darstellend, gesetzt.

Der Flötenvirtuos **Heindl** ist in Folge einer Schußwunde am 13ten Aug. gestorben.

Am 25sten Septbr. Morgens um 2 Uhr verschied zu Wien der allbekannte und berühmte Tanzcomponist **Johann Strauß**.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 31. Den 14. October 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Gesang und Orchester.

C. A. Mangold, Op. 30. Die Hermannsschlacht.

(Schluß.)

Mangold ist eine durch und durch deutsche Natur. So viel ich bis jetzt von ihm habe kennen gelernt, hat dies meine Ueberzeugung von seinem musikalischen Charakter bestätigt. Es überraschte mich daher nicht, daß er gerade diesen Stoff zum Vorwurf einer größeren musikalischen Schöpfung mit Freuden ergriffen hat; stimmte doch sein eigenes Innere mit dem Geiste des Gedichtes so zusammen, daß das vom Dichter angeschlagene Thema, welches alle Grundtöne deutscher Art erklingen läßt, ihm nur erwünscht sein konnte in seiner Weise musikalisch zu gestalten, worin daher auch jener Umstand seinen Erklärungsgrund findet, daß liebevolle Hingebung an den Stoff gleich beim ersten, unmittelbaren Eindruck entschieden hervortritt. Zunächst stellen sich als besondere, charakteristische Eigenthümlichkeiten in diesem Werke heraus: Kraft, Feuer, Schwung, Wahrheit des Ausdrucks und Adel der Gesinnung; einfache, natürliche und populäre Aussprache der Gefühle; in den lyrischen Partien läßt der Künstler insbesondere das Schlaglicht auf die innere Seite, das Gemüth fallen, und spiegelt in ungeschminkter Sprache dieses ächt deutsche Leben und Weben treffend und wirksam ab. Der Kern der Melodien ist gesund und frisch, getragen von einer reichen Harmonie, die noch durch die rhythmische Abwechselung und den Instrumentationsreiz gehoben wird. Ueberall leuchtet durch seine Melodien das Streben hindurch, sie in eine für Alle verständliche und faßliche Form zu gießen und ihnen die Schwungkraft einer allgemeinen Gültigkeit zu geben. Wenn daher hin und wieder weniger das Originelle als das Volksthümlich-Charakteristische hervortritt, das von Allen leicht zu Fassende, dem allgemeinen Gefühlstypus deutscher Art Entsprechende, so mag dies theils aus der allgemeinen Charakterfärbung des Componisten, theils auch aus dem Princip desselben, ächt deutsche, natürlich-einfache Aussprache der Gedanken und Empfindungen zur Geltung zu bringen, resultiren. Wir finden daher bei ihm begeisterte Thatkraft, erhebend wirkendes Feuer der Gedanken, nicht aber den idealen Flug der Phantasie, die kühn in neue Bahnen sich drängt, die auf ein noch nicht erschlossenes Ziel führen. Er sucht das deutsche Element aus der Einseitigkeit des unzählig oft und mannichfach modificirt ausgesprochenen Individuellen herauszuziehen und ihm den Stempel des Universellen aufzudrücken, in solcher Weise jedoch, daß das Schlaglicht mehr auf die volksthümlich-charakteristische, den Kern der Wirklichkeit darstellende, mehr auf die reale als auf die ideale Seite fällt.

Es gilt nun noch, das Specielle einer Beleuchtung zu unterwerfen, um Einsicht zu gewinnen, wie das Einzelne sich nach den eben gezeichneten Grundrissen gestaltet, in welchem Einklange es zum Geiste des Ganzen stehe.

Zuerst möge erwähnt werden, daß die Behandlung des melodramatischen Theiles dem Componisten

vorzüglich gut gelungen ist. Er verfolgt die Intentionen des Dichters so, daß er immer die Hauptmomente hervorhebt und in charakteristischer Weise, stets scharf und prägnant bezeichnend, dem Hörer das Wort des Dichters musikalisch veranschaulicht. Weniger gut sind die Recitative behandelt, sie leiden etwas an Monotonie und werden öfters matt und bedeutungslos; es fehlt ihnen die verschiedenartige Färbung, der Schwung, den in höherer Weise zu entwickeln der Dichter genug Gelegenheit darbietet.

Das Ganze beginnt mit einer Einleitung, Abenddämmerung und Sturm darstellend, woran sich ein Melodram schließt. Die Anklänge an das Lied des Siegmar sind in der Einleitung sinnig und geschickt verwebt; man erhält gleich die richtige Stimmung zum Folgenden. Nr. 2, Lied des Sigmar, welches namentlich im più moto von guter Wirkung ist, ohne originell zu sein, doch das Gewöhnliche vermeidet. Der darauf folgende Bacchuschor gehört zu den besten Nummern des Ganzen, wenn nicht vielleicht nach der originellen Seite hin das genialste Stück. Das heidnische, fremde Element ist in ganz treffender Weise zur Darstellung gebracht. Das anacreontische Lied, welches den Mittelsatz dieses Chores bildet, steht in der Erfindung auf einer tieferen Stufe. Ohne fremdländische Eigenthümlichkeit hat es etwas Monotones, Kaltes; man vermißt darin das sinnliche Element, das südliche Schwelgen und Verlangen. Der Römerchor, durch ein Recitativ vermittelt (Nr. 5 b), ist ächt kriegerischer Natur; in markigen Rhythmen schreitet er einher wie ein Held zum Siegen. Mangold ist da in seinem Elemente. Er versteht vornehmlich die Männerstimmen mit wenigen Mitteln so zu behandeln, daß sie wirksam werden, ohne das Bereich ihrer Grenzen zu überschreiten. In dem darauf folgenden Melodram sind seine Anklänge aus dem Folgenden anticipirt, aus dem Schlußsatze des ersten Theils, was den denkenden Künstler verräth. Die Scene zwischen Hermann und Varus (Recitat.) bietet nichts Hervorstechendes, im Gegentheil macht sich eine Monotonie recht fühlbar. Die Arie Hermanns, Nr. 8, ist wieder ein gutes Stück. Ist auch die Cantilene nicht von überraschender Neuheit, so entschädigt doch der gesunde Zug derselben, die Wärme des Gefühls. Das sich daran schließende Allegro risoluto, sehr schwunghaft und feurig, bildet dazu einen durch ein Recitativ motivirten guten Gegensatz. Die Scene zwischen Hermann und Sigmar (Nr. 9 b u. c) erhebt sich namentlich im Duett (H-Moll) zu einer bemerkenswerthen, charakteristischen Behandlung. Der Mittelsatz desselben (das Schwert der Ehre beraubt u. s. w.) hat etwas Aufstachelndes, Todesverachtendes. Das Duett gehört zu den glücklichen Griffen des Componisten. In der sechsten Scene lenkt der Chor der Priesterinnen der Hertha (Nr. 12) unsere Aufmerksamkeit auf sich. Er malt in einem eigenthümlichen Gange der Melodie die Geschäftigkeit der Priesterinnen. Trotz der Belebtheit liegt doch eine gewisse Wehmuth darüber ausgebreitet, die in der Bedeutung der religiösen Feier ihren Grund und deren Stimmung der Componist glücklich wiedergegeben hat. Das die erste Abtheilung beschließende Stück (Nr. 14), „Hymne", ist hinsichtlich der Erfindung und des volksthümlichen Ausdruckes eine Perle, eine wahrhafte Hymne. Neben der Kraft und dem Schwung quillt daraus eine frische Strömung der Begeisterung, die, getragen von markigen und bewegt einherschreitenden Bässen, etwas von Händel'scher Art hat. Pianissimo leiten die Bässe die Melodie zur Hälfte ein; hierauf beginnt Alrunia (Alt) solo, Tenöre und Bässe folgen, bis zuletzt mit figurirtem Orchester der allgemeine Chor einfällt. Das Unisono des Chors in der zweiten Stelle wirkt gewaltig, und die Herrufe in C erhöhen die feierliche, begeisterte Stimmung. Das sich daran schließende Terzett mit Chor (Adagio, Des-Dur) zeigt eine etwas zu düstere Seite, doch ist es sehr edel gehalten. Den Schluß macht ein Allegro in C, feurig und kräftig, die Melodie unison bringend, welche wir schon aus Sigmar's Lied kennen (Nr. 2); das Orchester figurirt sehr belebt, während der Chor im Quart-Sextaccord aushält.

Die zweite Abtheilung beginnt mit einer Instrumental-Einleitung, die Morgendämmerung darstellend. Sie deutet in leisen Zügen den darauf folgenden Chor deutscher Jungfrauen an. Sehr charakteristisch hat der Componist das Zittern und allmälige Erwachen des Morgens dargestellt. Der Chor selbst, E-Dur, (Nr. 15 b) gehört mit zu den schönsten Nummern des Ganzen. Er athmet eine erquickende Morgenfrische, und ruht auf einer Keuschheit und Reinheit der Empfindung, die uns erhebt und das zarte, jungfräuliche deutsche Gemüth in wenigen, aber gelungenen Zügen abspiegelt. Nächstdem ist das Gebet Thusneldens (Nr. 17), Fis-Moll, bemerkenswerth, wieder ein Stück ächt deutschen Gemüthsausdruckes und von tiefer religiöser Inbrunst. Das Duett (Nr. 19) zwischen Hermann und Thusnelde, obwohl energisch, entbehrt doch hinsichtlich der Erfindung und der melodischen Entfaltung des Reizes und des höheren musikalischen Ausdruckes. Bedeutend dagegen ist wieder die zehnte Scene, die Schlacht (Nr. 21). Abgesehen von der technischen Verarbeitung und Verwebung des verschiedenen Stoffes, worin der Componist seine Meisterschaft als durchgebildeter Musiker bewiesen hat, nimmt diese Scene auch rücksichtlich der musikalischen Darstellung und der darin stürmisch sich

durchkreuzenden Gedanken eine hohe Stelle im Ganzen ein. Der Schlachtgesang der Deutschen (A-Moll), welcher das Ganze beginnt und unison vom allgemeinen Chor gesungen wird, ist ein ausgezeichnetes Stück. Die trotzigen Bässe, darunter vorzüglich das höhnende gis, ergreifen gewaltig. Man glaubt in diesem markigen Gesange die Urkraft deutscher Weisen zu vernehmen. So muthvoll auch die Römer, ermuthigt von Varus, ihre Schlachthymne singen, sie müssen erliegen dem Ungestüm der Deutschen, die mitten unter das „weh uns!" der Römer ihr wild aufjauchzendes „wir kommen zur Rache" hineinrufen und zuletzt als Sieger mit ihrem gewaltigen „Preis dir, Lenker der Schlacht!" das Ganze schließen. In der elften Scene ist der Chor der Priesterinnen (dem sich der allgemeine Chor anschließt), die ob Sigmar's Fall die Jubelgesänge schweigen heißen, von schöner Wirkung durch seine zarte, elegische Stimmung. Die Scene, wo Sigmar im Verscheiden noch spricht, tritt etwas in den Hintergrund; dagegen ist der Gesang Alrunia's (Vision, Walhallas Thore öffnen sich) von entschiedener Schönheit; die schwärmerische Begeisterung, der Adel des Ausdrucks bürgen für die schlagende Wirkung. Auch das Andante, worin Hermann dem verschiedenen Helden noch nachruft:

„Geist des Helden! Blicke segnend
Auf die Deinen mild hernieder.
Deiner Tugend Angedenken
Strahle ewig uns zum Vorbild!"

woran sich der Chor schließt, wirkt durch seine Innigkeit, durch den frommen Herzenszug wohlthuend und erhebend. Die Schlußscene bildet ein begeisterter allgemeiner Chor, die blutig erkämpfte Freiheit besingend, dem gegen das Ende das Thema aus Sigmar's Lied wirkungsvoll sich anschließt. —

Möge diese kurze Darstellung dazu beitragen, dem Werke die Aufmerksamkeit aller Derjenigen zuzulenken, deren Herz für deutsche Kraft und deutschen Sinn geöffnet ist, damit in allen Gauen die Klänge bald heimisch werden, die der Brust eines für deutsche Freiheit und ächtes deutsches Wesen begeisterten Sängers entquollen sind.

Emanuel Klitzsch.

Aus Berlin.

(Schluß.)

II.

Hic, haec, hoc, . . .
ich komme mit dem Stock.
Aus meinem Leben.

Kurz vor dem Schluß der Oper wurde „Zampa" von Herold neu einstudirt gegeben. Hr. Kraus war niemals komischer als in der Titelrolle — Nach der Wiedereröffnung der Oper wurde „Joseph in Egypten" von Mehul nach langer Ruhe in neuer Besetzung gegeben. Bei der im Ganzen trefflichen Aufführung zeichneten sich die HH. Mantius, Krause und Kraus aus. — Frl. Zschiesche hat als Donna Anna und als Ninka in Auber's „Gott und Bajadere" debütirt. Ihre Stimme ist recht hübsch und schon trefflich geschult, ihr Spiel noch unausgebildet und befangen. Im Uebrigen ist ihr Gesang so kalt, wie der ihres Vaters. — Frau Palm-Spatzer ist ausgeblieben. Im Monat August wäre sie uns recht angenehm gewesen; jetzt danken wir. Wir kennen ihren classischen Gesang und wissen auch, was classische Kälte und Langeweile ist.

Seit dem 1sten Sept. sind sämmtliche Opern-Mitglieder von ihren Ausflügen zurückgekehrt. Frl. Kellberg trat vor länger als einem halben Jahre als Adalgise in Norma auf, gefiel ihrer hübschen Stimme wegen, und wurde, da sie eine Schülerin Ludwig Rellstab's war, augenblicklich engagirt. Diesem Engagement folgte auf dem Fuße eine Krankheit der Stimme nach, und man schob allgemein die Schuld davon Hrn. Rellstab's Methode zu. Im August hat nun Frl. Kellberg wieder einen schwachen Versuch als Agathe gemacht.

Welchen Einfluß der Mond auf die Erde ausübt, sieht man besonders deutlich beim weiblichen Bühnenpersonal. Frl. Tuczek war kaum nach Berlin zurückgekehrt, als sie sich auch schon unpäßlich melden ließ. — „Armide" von Gluck soll einstudirt werden. Schon vorher aber wird „das Versprechen hinterm Herd" von Baumann über die Breter gehen. Da ich dies Genrebild bereits kennen gelernt habe, so bemerke ich, daß es weder Neues, noch Witziges oder Geistreiches enthält, dennoch aber sehr gefallen kann. Die Scene spielt in Steyermark. Ein Berliner Assessor, der über alle Maßen für alles nationale Steyerische eingenommen ist, stößt hier mit der nackten, prosaischen Wirklichkeit zusammen, versucht sich in den nationalen Gesängen und Tänzen, und erheitert natürlich dadurch Zuhörer und Zuschauer. Bei einer Besetzung des Stücks, wie sie hier angeordnet ist (Frl. Marx, die HH. Gern, Döring, Pfister), läßt sich ein großer Erfolg erwarten. Die eingelegten Nationallieder sind höchst einfach, aber charakteristisch, die dazu gehörigen Texte kommen mir indeß mitunter zu naiv vor. So lautet der letzte Zwiegesang folgendermaßen:

Ja weil ma nur beisamma san
Jetzt hat die Liab ja g'wiß an B'stand,
Denn wan sie zwa recht liab'n than

Bringts Reamst nit voranand.
Und schau den Herd den dank ma Alls,
Sunst wärn ma g'wiß valorn.
Bei ehm san nit die Knödl bloß
A d' Hochzat g'sott'n worn.

Die neue italienische Opern-Gesellschaft hat sich constituirt und ihre Vorstellungen mit Lucrezia Borgia begonnen. Da es mit der Cholera doch eine sehr bedenkliche Bewandtniß hat, so habe ich noch nicht den Muth gehabt, mein Trommelfell dergleichen Musik darzubieten. Also ein ander Mal.

Hr. Musikdir. Wieprecht hat im verflossenen Sommer viel Thätigkeit entwickelt. So leitete er am 22sten August ein Concert im Tivoli, das von 300 Sängern und 452 Musikern ausgeführt wurde. Die instrumentale Besetzung war nach der Mittheilung der N. Berl. Musik-Zeitg. folgende: 11 Flöten, 14 Oboen, 11 Bassethörner, 19 kleine Clarinetten, 63 große Clarinetten, 24 Cornets, 19 Tenorhörner, 6 Tenorbässe incl. der beiden Tenortubas, 28 Baßtubas, 15 Contrafagotts, Serpents und andere Baßinstrumente, 22 Fagotts, 24 Waldhörner, 56 Trompeten, 8 Klappenhörner, 6 Altposaunen, 8 Tenorposaunen, 20 Baßposanen, 10 kleine Trommeln, 7 Paar Becken, 7 Triangeln, 2 große Trommeln, 60 Regimentstrommeln; — 11 Musikmeister, 1 oberster Director, in Summa 452 Personen. Zu bemerken ist, daß keine Kanonen mitspielten. Das Ganze gab natürlich einen famosen Lärm, der die Grundvesten des Kreuzberges erschütterte. Und Hr. Wieprecht hat noch keinen preußischen Orden! Der Gedanke schlägt um so mehr nieder, wenn man bedenkt, daß schon so manche andere schöne Hoffnung dieses Mannes unerfüllt geblieben ist. So ruhen seine Pläne bezugs einer General-Direction sämmtlicher Musikchöre der deutschen Bürgerwehren mit diesen Bürgerwehren in Gott, so ruhen seine Aussichten bei Errichtung eines Conservatoriums nicht in Gott, aber in den Ministerien, so wollen seine verschiedenen Unternehmungen, wie die Akademie für Männergesang, der Orchester-Verein, nicht recht gedeihen. — Frl. Marx ist neulich nach Küstrin gereist, hat für die dortige Schauspieler-Gesellschaft unter Martorell im Theater und in Concerten gesungen, hat dieselbe aus ihren Drangsalen erlöst, mit Geschenken erfreut und ist, ohne Diäten oder Reisekosten anzunehmen, nach Berlin zurückgekehrt. Die liebenswürdige Sängerin hat dabei, glaube ich, gar nicht an einen Orden gedacht.

Hr. Musik-Director Franz Commer geht damit um, ein Weihnachtsspiel für musikalische Kinder zu verfertigen. Es hat auffallende Aehnlichkeit mit den bekannten Kinder-Baukasten. Die gewöhnlichen Accorde sind einzeln aufgeschrieben und numerirt. Mit Hilfe der Würfel und einiger Additions- und Multiplications-Regeln (weil z. B. der tonische Dreiklang und der Dominantenaccord ungleich öfter verbraucht werden als die übrigen) werden diese Accorde zusammengestellt, so daß am Ende immer ein Musikstück herauskommt. Hr. Commer will in der Anweisung zu diesem Spiele darthun, daß alle seine herrlichen Compositionen auf diese Weise entstanden sind. — Mir scheints übrigens, als ob der Oratorien-Zusammensetzer und Kammermusiker Hr. Dam entweder Hrn. Commer seine Kunst abgesehen habe, oder in ordentlicher Weise von ihm unterrichtet worden sei. — Hr. Charles Voß ist vom Königl. Preuß. Hof-Musikalienhändler Gustav Bock zur Kunst-Notabilität ernannt worden, und Leipzig hatte das Glück, ihn dabei über die Taufe zu halten. Gott, wie rührend! — Hr. Theodor Oesten wird nächstens auch zur Kunst-Notabilität avanciren. Zur Zeit beschäftigt er sich, wie gewöhnlich, mit Erfinden von Uebergängen von einem Thema in's andere. — Julius Hopfe hat Hoffnung, sein letztes, schon zweimal umgearbeitetes und vollständig in Stimmen ausgeschriebenes Oratorium diesen Winter zu hören. Er hat über 300 Fugen, 13 Symphonien, etliche Opern und Oratorien, eine unzählbare Menge von Ouvertüren, contrapunktischen Tänzen u. s. w. geschrieben, und ist im Uebrigen ein großes Original. Wer das Glück hat, ihn einmal zu sprechen, wird nach Darlegung seiner Productions-Register unerhörte Neuigkeiten erfahren, z. B. daß Weber ein Spitzbube, Mozart ein armer Schlucker, Mendelssohn ohne Talent, Meyerbeer ein Charlatan, Spohr ein bejammernswerthes Subject und von allen lebenden Componisten er, Hr. Julius Hopfe nämlich, allein groß sei. Zur Bekräftigung bietet er dann noch jedem seiner Anhörer eine Wette darob an, daß er in so und so viel Stunden eine Symphonie fix und fertig zu schreiben vermöge! — Gott segne ihre Studien, Hr. Hopfe, uns aber bewahre er vor ihrer Papier-Verbrauchungs-Routine. — Hr. Carl Kloß hatte schon wieder einen Anfall von Concert-Wuth, und hat dem zu Folge in Potsdam und Berlin georgelt. Es wird immer bedenklicher mit dem Manne. Da kalte Douchebäder vielleicht sehr heilsam sein könnten, so rathe ich ihm, nach Gräfenberg zu gehen.

Wie verlautet, soll Hr. Carl Eckert wirklich Aussichten auf die durch Nicolai's Tod erledigte Kapellmeisterstelle haben. Theils soll er in hohen Kreisen protegirt, theils vom Kapellmeister Taubert gestützt werden. Letzterer soll nämlich daran arbeiten, sich selbst an Nicolai's Stelle und Hrn. Eckert in die Stelle des zweiten Kapellmeisters einsetzen zu lassen. Es geschehen der Wunder unter Gottes hohem Him-

mel viele. So kenne ich einen Musiklehrer an einem der Königl. Seminare in der Provinz Sachsen, der, mit einer wahrhaft unmusikalischen Natur begabt, sich stets vor seinen Schülern an den Pranger stellt, der, um der grausamen Pflicht, diesen Schülern etwa ein Orgelstück vorspielen zu müssen, angesichts derselben fingirt hat, daß er zu Orgelvorträgen eine besondere Art Pedalstiefeln habe und ohne diese nicht spielen könne; der sich mit einem jungen Musiker darum entzweite, daß er meinte, Clarine bedeute in einer Mozart'schen Partitur Hörner, während jener behauptete, unter Clarine seien die Clarinetten verstanden; der unzählige andere Dinge zur Heiterkeit seiner Schüler und Mitbürger vollführt hat, die ich jetzt nicht mittheilen kann. Warum soll also Hr. Carl Eckert nicht Kapellmeister werden? Was thut es, daß er den Tactstab noch nie geführt hat, was thut es, daß sein Talent unter Deutschlands großer Anzahl von Talenten verschwindet, wie ein Wassertropfen im Meere, was thut es, daß es der Würdigeren Viele giebt? Ernannte nicht Spontini Hrn. Hennig zu seinem ersten Kapellmeister, trotzdem Männer von großem Ruf dessen Mitbewerber waren? Es lassen sich so viele staunenswerthe ähnliche Begebenheiten erzählen, daß an Hrn. Eckert's Kapellmeisterwürde gar nichts Staunenswerthes mehr zu finden sein wird.

Die Berliner Gewerbe-Ausstellung ist in auffallender Weise dürftig mit musikalischen Instrumenten versehen. Fabrikanten ersten Ranges, wie Kisting, Perau, Stöcker, Florschütz sind ohne vertretende Fabrikate. Unter den eingelieferten verdienen die von Vogt und Westermann (Willmanns) die meiste Beachtung. Auch finden sich einige gute Pianos, z. B. von Sigmund und Bergmann, vor.

Der Berliner Tonkünstler-Verein beräth die Errichtung einer Unterstützungskasse für bedürftige Musiker.

Richard Würst, der zur Zeit seinen Rothmantel bemäntelt, die Fabel vom bestraften Uebermuth des Raben auswendig lernt und übrigens gar nicht mehr geistreich signalisirt, ist nicht der Verfasser dieser Zeilen.

. . . . . .

Bericht über die in der Domkirche zu St. Petri in Bremen neu erbaute Orgel.

(Schluß.)

Von den Nebenzügen erwähnen wir außer den nöthigen Sperrventilen, der Calcantenklingel und den Coppeln zum Brust- und Oberwerk, noch zweier Pedalcoppeln, welche nicht allein das Hauptwerk, sondern auch das Brustwerk mit dem Pedal verbinden. — Der Schrank ferner, in welchem das Oberwerk ruht, kann mittels eines Fußtritts allmälig geöffnet und geschlossen werden, um dadurch ein crescendo und decrescendo zu erzeugen. Endlich ist noch ein Zug vorhanden, durch welchen die großen und starken Bässe des Pedals plötzlich zum Schweigen gebracht werden, so daß nur die angezogenen sanften Stimmen desselben ertönen. Durch einen zweiten Zug wird die Wirksamkeit des ersteren eben so schnell wieder aufgehoben, so daß man bei abwechselndem Gebrauch der verschiedenen Manuale sich sogleich auch einen der verschiedenen Stärke der letzteren entsprechenden Baß verschaffen kann. — Welche wichtigen Vortheile dem Orgelspieler aus dieser Vorrichtung erwachsen, leuchtet ein.

Jeder der sehr dauerhaft gearbeiteten 8 Bälge der Orgel ist 10′ lang und 5′ breit. Die 4 Bälge des Pedals geben 38, die des Manuals 34° Wind. Jedoch besitzen Brust- und Oberwerk besondere Magazinbälge mit Regulatoren, und zwar der Einrichtung, daß, während die Manualbälge dem Hauptwerke Wind von 34° zuführen, das Brustwerk 28, und das Oberwerk 24° Wind aus dem resp. für dieselben bestimmten Magazinbälgen entlehnen, wodurch eine den einzelnen Clavieren zu verleihende verschiedene Stärke und Intonation begünstigt ist. — Noch hat Hr. S. durch sinnreiche Anbringung zweier Ausgleichungsbälge unmittelbar unter dem Windkasten bewirkt, daß die durch ungleiches Balgtreten, so wie durch ungleiches Spiel (z. B. durch Staccato-Sätze in verdoppelten Accorden und bei voller Orgel) veränderte Qualität des Orgelwindes nicht mehr bemerkt werden kann, mithin ein Schwanken des Tones unter beregten Umständen gänzlich wegfällt.

Die Windladen des Hauptwerks haben wegen der großen Anzahl von Stimmen, die auf denselben ruhen, doppelte Spielventile erhalten, von denen das eine auf der vorderen, das andere auf der hinteren Seite der Windladen sich öffnet, um somit den Cancellen reichlichen und allseitigen Windzufluß zu gewähren. — Die Tractur ist von sehr einfacher und accurater Einrichtung; Wellenbreter sind nicht vorhanden, sondern meistens Winkel, die in schräger Richtung zu den Ventilen führen, und Querwellen.

Das verwandte Material ist gut und nach Vorschrift. Namentlich sind alle Metallpfeifen von außergewöhnlicher Stärke und bestehen größtentheils aus 14löthigem Zinn. — Die Anordnung der inneren Orgeltheile ist als sehr zweckmäßig zu bezeichnen. Sämmtliche Windladen liegen terrassenförmig hintereinander, vom Hauptwerk, welches am Prospect steht,

aufsteigend bis zum Oberwerk, welches den Hintergrund bildet; das Pedal erhebt sich zu beiden Seiten der Manuale, so daß man Alles mit einem Blick übersieht. Auch sind die Windladen von allen Seiten zugänglich, da sie von bequemen Gängen umgeben sind. Letzteres ist bei den am Prospect liegenden Windladen dadurch ermöglicht, daß die aus Zink bestehenden, schön polirten, aber stumm gebliebenen Prospectpfeifen keiner Conducten bedurften. Zufolge dieser Einrichtung konnte das kleine Pfeifenwerk zu Gunsten ungehemmter Tonverbreitung nach vorn gestellt, so wie den sonst im Prospect stehenden, jetzt aber unmittelbar auf der Lade placirten Prinzipalen eine präcisere Ansprache ertheilt werden. Sollte es sich indeß haben ermöglichen lassen, das 16füßige Prinzipal des Hauptwerks in den Prospect zu stellen, ohne auf den Plan der vortrefflichen inneren Anordnung der einzelnen Orgeltheile störend einzuwirken, so wäre solches, auch selbst mit dem Nachtheile einer dadurch etwas verzögerten Ansprache, dennoch besser gewesen, als das Weglassen der tiefen Octave dieser Stimme, für welche es, wie schon oben gesagt, auf der Windlade an Platz mangelte. Doch dürfte ein tönendes Prinzipal 16′ im Prospect wieder mit der Zeichnung desselben collidirt haben, die in der Mitte am niedrigsten gehalten werden mußte, um ein Giebelfenster mit Glasmalerei nicht zu verdecken.

Die feste und gleichmäßige Intonation endlich, so wie die reine Stimmung und präcise Ansprache aller Stimmen verdient sammt der äußerst leichten Spielart besonders anerkannt zu werden. — Der in altgothischem Styl nach dem Entwurfe des Hrn. Baumeisters Wentzel ausgeführte eichene Prospect hat ein würdevolles Ansehen, und steht in seinen Verzierungen mit denen der Chöre, Stühle u. s. w. in enger Harmonie.

Wenn nun der Unterzeichnete einerseits mit voller Ueberzeugung ausspricht, daß Hr. S. hier mit Redlichkeit und Treue geleistet, was er nach seiner reichen Begabtheit und großen Geschicklichkeit vermocht, und daß demgemäß der Dom zu Bremen eine Orgel besitze, die zu den gelungensten und stärksten der Zeit gehört *), so muß derselbe andererseits bekennen, daß seiner Ansicht nach die Marienorgel zu Wismar, in Bezug auf die Wirkung des Klanges höher zu stellen sei, als jene, wenn gleich letztere mancherlei Vorzüge der ersteren entbehrt. Der Grund hiervon dürfte in der beträchtlicheren Höhe der Wismarschen Kirche sowohl, als auch des Orgelchors derselben zu finden sein, weshalb zur weiteren Beurtheilung die Dimensionen beider Kirchen und die Höhe der Orgelchöre hier mitgetheilt wird. Der Bremer Dom ist 72′ hoch, 125′ breit und 314′ lang; Höhe des Orgelchores etwa 20′. Die einzelnen Werke der Orgel liegen vom Prospect an aufsteigend hinter einander. Die Höhe der Marienkirche zu Wismar beträgt 114′, die Länge 300′ und die Breite 192′; Höhe des Orgelchors 50′. Die verschiedenen Werke der Orgel stehen hier in vier Stockwerken über einander.

Hieraus geht hervor, daß der Ton der Wismarschen Orgel bis zum Ohre des Hörers einen weit größeren Raum zu durchschreiten hat, als der Ton der Bremer Orgel, und darin liegt eben für die erstere die Begünstigung ihres Klanges und der Grund zu der so edeln und ätherischen Wirkung derselben in ihren zarteren Partien.

Eine neue Gelegenheit zur Beobachtung derartiger Klangwirkungen bietet sich in Verden dar, wo Hr. S. für den dortigen berühmten und großen Dom gegenwärtig ein Werk von dreißig und einigen Stimmen baut.

Wismar. Theodor Friese,
Organist an der Marienkirche.

*) Für die Bremer Domkirche konnte sowohl ihrer Größe als auch besonders ihrer zahlreichen Gemeinde wegen ein weniger kräftiges Werk nicht genügen. Der Dom ist die einzige lutherische Kirche in Bremen, und zählt daher 30,000 Gemeindemitglieder.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

H. A. Wollenhaupt, Op. 12. Rêverie romantique. Schott. 45 Kr.

Ein kurzes Stück, das anfangs künstlerisch gehalten ist, später jedoch bedeutungslos wird. Der Verf., zum ersten Male im Krit. Anz. erscheinend, weiß sich so weit als gebildeter Musiker aus.

F. Kalkbrenner, Op. 189. Dernières Pensées musicales. 3 Lieder ou Romances sans paroles. **Schott. 1 Fl.**

Diese „letzten" Gedanken sind gut, der Verf. hat mit ihnen noch ein Andenken an seine Blüthenzeit hinterlassen.

C. Mayer, Op. 114. Une Pensée variée. **Mechetti. 1 Fl. C.M.**

— —, **Op.** 115. Ballade. **Ebend. 1 Fl. C.M.**

Das Thema des erstverzeichneten Stückes passirt, da es nicht allen Gehaltes entbehrt. Auch die Ballade hält sich mit Ehren auf der Stufe der Mittelmäßigkeit. Daß der Verf. sich verflacht hat, bezweifelt jetzt Niemand mehr. In Berücksichtigung dessen ist eine Aeußerung des Tadels nicht von nöthen.

C. Mayer, Op. 117. Galop militaire. **Siegel und Stoll. 17½ Ngr.**

— —, **Op.** 118. Souvenir d'Espagne. Bolero. **Ebend. 17½ Ngr.**

Nach niederem Maßstabe gemessen, d. h. solchem, der über die Grenze gewöhnlicher Unterhaltungsmusik nicht hinausreicht, können beide Stücke als brauchbar empfohlen werden. Sie sind von mittlerer Schwierigkeit, und befriedigen den Gehörsinn eben so sehr, als eine reinliche Tapete das Gesicht befriedigt.

J. F. Kittl, Op. 30. Trois Impromptus. **Hofmeister. 15 Ngr.**

Die Stücke sind nicht lang, aber selbst die kurze Dauer derselben vermochte der Comp. nicht angenehm zu machen. Sie tragen kein Zeichen schöpferischer Kraft in sich, keine Frische, keine Regung, die ihren Lauf im Hörer fortsetzt. Was Kittl bisher Derartiges geliefert, hat jemals kaum ein gutes Gelingen offenbart. Man wundert sich daher, daß er nicht Anstand nimmt, mehr dergleichen der Oeffentlichkeit preiszugeben.

C. Membrée, Grande Valse brillante. **Schott. 1 Fl.**

Erfüllt seinen Zweck, und läßt sich, weil nichts allzu Abgedroschenes enthaltend, ohne Groll und Harm anhören. Der Walzer ist nett und geschickt gefertigt.

C. Voß, Op. 98. Les Adieux. Valse mélancolique originale variée. **Whistling. ½ Thlr.**

Die Gabe des Vfs. will, wie ersichtlich, mit dem Gedanken entgegengenommen sein, daß derselbe gar nicht die Absicht hatte, Etwas zu liefern, das man ein Ergebniß künstlerischer Thätigkeit nennen könnte. Ist man principiell mit solcher Absichtslosigkeit einverstanden, dann wird man diesen original-melancholischen Walzer nicht mit Widerwillen spielen und hören, sondern sich daran weidlich vergnügen, zumal da er den Fingern wie den Ohren wenig beschwerlich wird. Man kann an Allem etwas Gutes finden, — auch an gegenwärtiger Recension im alten Style.

S. Thalberg u. de Beriot, Op. 54. Grand Duo concertant pour Piano et Violon sur des motifs de Semiramide de G. Rossini arrangé pour le Piano. **Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.**

Ist in der Art spielbar eingerichtet, daß das „grand Duo" einem Originalstück Thalberg's ziemlich gleichkommt. Bemerkenswerthes ist nicht vorhanden.

F. A. Weber, Op. 20. Variationen über ein Originalthema. **Hofmeister. 22½ Ngr.**

— — —, **Op.** 21. Variations sur un thème favori de V. Bellini. **Ebend. 22½ Ngr.**

Blumen- und Strohreste aus dem Handkorbchen der Großmutter. Papa Gelinek hätte kaum so Veraltetes geben können. Hier dürfte Mancher, der bisher schwankte, mit dem Begriff des überwundenen Standpunktes in's Reine kommen! Daß der Verf. bei seiner Arbeit die Mühe nicht gescheut, ist anzuerkennen; um so schmerzlicher berührt es, daß sich dieselbe auf gänzlich unfruchtbarem, verödetem Boden ergangen hat. Die Erzeugnisse stehen auf der äußersten Spitze der Philiströsität.

Instructives.

A. Oberländer, Op. 1. **Sechs leichte Uebungsstücke mit besonderer Rücksicht auf die Ausbildung des Finger- und Handgelenkes. Falter u. Sohn. 12 gGr.**

In einem Vorwort heißt es: „Die nachstehenden sechs Uebungsstücke haben den Zweck, den Schüler ganz mit dem Finger- und Hand-Gelenkspiel vertraut zu machen". Welch' anderes Spiel giebt's noch, möchte man da fragen. — Die Stücke selbst, von denen jedes mit „specieller Anweisung" versehen, sind ihrem Vorwurfe getreu, mit Fleiß und vieler Sorgfalt ausgeführt. Schade, daß sie so wenig musikalisches Interesse bieten, sie wären sonst unbedingt zu empfehlen. Dessen ungeachtet beanspruchen sie die Berücksichtigung der Lehrer. Der Verf. zeigt sich nicht allein als Mann der Praxis, sondern auch als Feind des gewöhnlichen Unterrichtsschlendrians. Möge er in begonnener Weise weiter wirken!

Modeartikel, Fabrikarbeit.

H. Rosellen, Op. 113. Fantaisie brillante sur l'opéra: le Caïd de A. Thomas. **Schott. 1 Fl. 30 Kr.**

— — —, **Op.** 114. Fantaisie brillante sur le Prophète de Giacomo Meyerbeer. **Ebend. 1 Fl. 48 Kr.**

A. Goria, Op. 40. Capriccio de concert sur le Trio favori de l'opéra Jerusalem [i Lombardi], musique de Verdi. **Ebend. 54 Kr.**

F. Waldmüller, Op. 62. La Barcarolle de D. F. E. Auber variée. **Mechetti. 45 Kr. C.M.**

J. Messemäckers, Op. 3. Fantaisie sur un thème de l'opéra Norma de Bellini. **Schott. 54 Kr.**

Das Schlechteste unter dem Schlechten lieferte Hr. Messe-

mäckers — eine neue Firma, der man schwerlich Credit geben wird. Die anderen Firmen beziehen schon lang genug den Trödelmarkt, als daß sie dem Publikum daselbst noch unbekannt sein sollten. „Stück für Stück 1 Kreuzer, immer 'ran, meine Herrschaften!"

Für Pianoforte und Clarinette.

R. Schumann, Op. 73. Phantasiestücke für Pfte. und Clarinette (ad libit. Violine oder Violoncell). Luckhardt. 1¼ Thlr.

Wird besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.


Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.
Verleger: Robert Friese in Leipzig.
Einunddreißigster Band. № 32. Den 17. October 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder.

Joh. Nep. Vogl, Balladen und Bergmanns-Lieder. Mit Bildern und Singweisen. — Wien, Carl Gerold, 1849.

— — —, Soldatenlieder. Mit Bildern und Singweisen. Ebend. 1849.

Der musikalische Theil dieser Lieder fällt nicht in's Gewicht. Sie stehen auf einem Standpunkte, der eine irgend wie höhere musikalische Bedeutung desavouirt. Es macht sich jene breite Alltäglichkeit und Oberflächlichkeit darin bemerkbar, die nur auf ein bischen sinnlichen Klingklang basirt ist, der jedoch selbst des Reizes entbehrt. Dies gilt ziemlich von beiden Heften. Besseres im Ganzen bieten die Soldatenlieder. Die Behandlung ist meist vierstimmig für Männerstimmen. Soldaten-Gesangvereinen, wie deren jetzt fast allenthalben existiren, können sie wegen der leichten und sangbaren Ausführung empfohlen werden. Besonders ansprechend behandelt sind Nr. 6 „Soldatenmuth, Nr. 8 „Trommellied", Nr. 10 „Soldaten-Philosophie". Die Bergmannslieder sind meist einstimmig mit Pianofortebegl.; unter denen für mehrstimmigen Männergesang hat Nr. 6 „Aus der Teufe" eine recht ansprechende, charakteristische Behandlung. — Die Ausstattung ist sehr schön.

C. Wiseneder, Op. 15. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Braunschweig, C. Weinholtz. Pr. 15 Sgr.

Zunächst stellt sich bei genauer Durchsicht dieser Lieder ein fühlbarer Mangel an geistigem Inhalte heraus; die Empfindung steigt nicht in die Tiefe, spricht nicht eine Betheiligung des Inneren aus, sondern giebt nur äußerlich flüchtig angeregte Stimmungen, die sich wohlgefällig auf der Oberfläche schaukeln; die überzeugende Wahrheit fehlt ihnen. Sodann zeigt die Richtung auf Vorbilder hin, die thatsächlich bereits beseitigt sind, — eine Richtung, die, weil sie in ihrer Unselbstständigkeit zu bemerkbar hervortritt, der verurtheilenden Kritik sich nicht entziehen kann. Das Formelle, Technische dieser Lieder läßt auf Geschicklichkeit schließen. Frappante Modulationen aber zu Gunsten des Effects, wo sie nicht aus dem Wesen der Sache hervorgehen, sind bedeutungslos. Auch drängen sich die Textwiederholungen in so auffälligem Grade hervor, daß sie förmlich langweilig werden. Zugleich sei noch bemerkt, daß die italienischen Vortragszeichen (die immer mehr übrigens zu verschwinden anfangen), bisweilen, wie hier, zu Widersprüchen führen. Drum möge die deutsche Bezeichnung lieber Raum gewinnen; denn patetico e amoroso (in Nr. 2) welche zwei Eigenschaften im polaren Verhältnisse stehen, wird im Deutschen zu schreiben Jeder Anstand nehmen. — Die Lieder sind auch einzeln zu haben zu dem Preise von 5 bis 7½ Sgr.

Em. Klitzsch.

Aus Prag.

Am 3ten Oct. 1849.

Seit meinem letzten Berichte hat sich in der Musikwelt nicht viel besonders Bemerkenswerthes ergeben. Was ich allen übrigen Mittheilungen vorausschicken will, ist der beklagenswerthe Hintritt unseres fleißigen, strebsamen Musikalienhändlers Johann Hoffmann. Er starb am 1sten d. M. nach einem Cholera-Anfall von wenigen Stunden, zu dem er aber leider selbst durch Vernachlässigung eines mehrtägigen Unwohlseins Veranlassung gegeben hatte. Seine Gattin war die Woche vorher von einem heftigen Cholera-Anfalle nur mit Mühe gerettet worden. Sein Tod ist bei dem factischen Zustande unserer Musikverläge und Musikbibliotheken ein großer, reeller Verlust. Wären die Zeitumstände seinem Unternehmungsgeist günstiger gewesen, und hätte das (soi disant) kunstsinnige, musikkundige Prag (in dem aber, nebenher gesagt, nicht einmal ein einziger Notenstecher seine Nahrung findet) den wahren Sinn für einheimischen Kunstfleiß, so würden Hoffmann's Finanzen sich in blühenderem Zustande befunden haben, als es der Fall war. —

Schulhoff weilt bereits seit einigen Wochen in unseren Mauern, meidet aber die Oeffentlichkeit gänzlich, und es haben kaum einige seiner ältesten Freunde den Genuß gehabt, ihn spielen zu hören. Ich für meinen Theil, obgleich kein grand amateur der Piano-Virtuosen, bedauere dies aufrichtig, da Schulhoff nach der Versicherung von Musikern, denen ich ein richtiges und zugleich parteiloses Urtheil zutraue, unter allen ehemaligen Schülern unseres Patriarchen Tomaschek, welche seither Celebrität erlangt haben, stets den schönsten Anschlag, den seelenvollsten Vortrag hatte, jedenfalls Vorzüge, die mehr werth sind, als ein 99ster Grad Technik, obgleich Schulhoff auch in letzterer das Außerordentlichste leisten soll. — Auch sonst hat uns während dieses Sommers weder ein Virtuos, noch ein ausgezeichneter Sänger mit seinem Besuche erfreut, und so waren wir in musikalischer Beziehung ganz auf die einheimischen Kräfte unserer Oper beschränkt. Seit der Rückkehr unserer zwei Primadonnen, Frau Fehringer und Frl. Großer, von ihren Urlaubsreisen, müssen wir dem Fleiße der Opernregie alle Anerkennung zollen; die Zahl der Opernvorstellungen überwiegt beinahe jene des Schauspiels. Auch gab es mitunter sehr gut gelungene Vorstellungen. Das Theater-Orchester, welches vor einigen Monaten bereits durch den Austritt des vortrefflichen Cellisten Hrn. Träg einen empfindlichen Verlust erlitten hatte, ist neuerdings um ein ausgezeichnetes Mitglied ärmer geworden, um seinen ersten Fagottisten Hrn. Groß. Die Zahlung dieser Künstler ist freilich so ungenügend, daß es begreiflich wird, wenn sie ihre Zeit anderswie lucrativer zu verwenden wissen. Dazu kommt noch, daß sie heuer in dem Sommertheater im Pštroßischen Garten ebenfalls spielen mußten, ohne angemessene Entschädigung. Ob diese Arena überhaupt ein Ort für solche Künstler und für Professoren des Conservatoriums sei, lasse ich dahingestellt.

Bei der Göthefeier, welche das deutsche Casino hier veranstaltet hatte, wurden blos Göthe'sche Gedichte gesungen. Die Compositionen waren jene von Spohr, Schubert, Tomaschek; ein Quartettgesang mit Chor war vom Theater-Regisseur Hrn. Ernst zu dem Feste eigends gedichtet und von Franz Skraup componirt worden, und machte Glück. Ueberhaupt fanden die musikalischen Leistungen an diesem heiteren Abende viel mehr Anerkennung, als jene am folgenden Tage im Theater, wo das Publikum sehr sparsam und sehr kalt war, trotz der schönen fünf Ouvertüren zu Göthe'schen Dramen, die ihm mit Präcision und Schwung vorgeführt wurden. Ad vocem Theater muß ich wieder die leidige Bemerkung hinzufügen, daß wir noch immer uns vergebens nach einer Coloratur-Sängerin sehnen. Ein Fräulein Quérian, ehemals beim italienischen Theater in Pesth, gab Proberollen zu jenem Zweck, die aber nicht nach Wunsch ausfielen. Sie erwies sich zwar als treffliche Concertsängerin, begabt mit einer Biegsamkeit und Geläufigkeit des Organs, wie sie nur selten zu finden; allein ihr Spiel, und noch mehr ihre unvollkommene Kenntniß des deutschen Idioms (sie ist eine geborene Neapolitanerin) boten unübersteigliche Hindernisse. Ueberhaupt mangelt unserer Oper eine Sängerin mit hohem Sopran, die zugleich für das erste Opernfach und für die Conversationsoper zu brauchen wäre. Wo in einer Oper zwei Soprane vorkommen, sind wir in Verlegenheit, da Frau Fehringer und Frl. Beer, welche letztere, beineben gesagt, sich in der Gunst des Publikums durch ihre gediegenen Leistungen sehr emporgehoben hat, nur Mezzosopranstimmen haben, und daher Frl. Großer unser einziger ächter Sopran ist. Frl. Rotter verspricht sehr brav zu werden, hat sehr viel Geläufigkeit und viel Fleiß, ist aber doch noch zu sehr Kind, um für heroische Partien in Frage zu kommen.

Vom nächsten Monat an werde ich Ihnen mehr zu berichten haben, da dann die Concerte der Sophien-Akademie und des Cäcilien-Vereins beginnen. Letzterer wird uns mit Mendelssohn's Athalia erfreuen. — Der Tonkünstler-Verein beabsichtigt diesmal zu seinem Weihnachts-Concerte Haydn's Schöpfung in czechischer Sprache aufzuführen. — Prof.

Mildner wird in der Wintersaison wieder Streichquartetten im Claus'schen Palais arrangiren.

So eben vernehme ich, daß Freitag am 5ten d. M. eine große Aufführung des Mozart'schen Requiems für den verstorbenen Joh. Hoffmann stattfinden wird, bei welcher die Opernsänger, die geachtetsten Dilettanten und die Sophien-Akademie mitwirken werden. — Zum Dirigenten der czechischen Oper, welche nächster Tage ihre regelmäßigen Productionen (vorläufig noch im ständischen Theatergebäude) beginnt, ist unser wackerer, energischer Mayr (Musikdir. der Sophien-Akademie) ernannt.

D —.

Kleine Zeitung.

Die Comödie der Thierwelt.
Eine Fabel,

erzählt von Carl Gollmick.

(Schluß.)

In den Zwischenacten mußten die Virtuosenthiere Trompeter- und Trommelfisch, Leverschwanz, und der Eisvogel Liest (Alcedo) sich produciren. Die übrigen Thiere nun, welche das Publikum bildeten, staunten diese neuen Götter an, und gaben ihnen viele Privilegien. Oft sah man einen Eber vor dem Zieraffen ein Knie beugen, oder irgend ein großes Hornvieh die Klaue der Gans an sein Herz drücken. Kurz, die Comödie der Thierwelt erregte mit jeder neuen Darstellung größere Sensation. Es war aber auch herrlich anzusehen, wenn der Löwe im Gewande des Sarastro sein tiefes „doch" brummte, wenn Heul- und Brüllaffe die Schwerter kreuzend ein Duo furioso vortrugen, wenn der Pfau als Desdemona in Ohnmacht fiel, der Storch als Edgar in Thränen verendete, oder die Hyäne einen Vaterfluch herausstieß.

Aber wie alles in der Welt sein Ende hat, so war auch die erste Hitze dieses Kunsttaumels bald verflogen, denn die ersten Fächer fingen schon an mit ihren Rollen unzufrieden zu sein. Namentlich wollten die Sängerinnen, bereits neidisch auf einander geworden, bald diese, bald jene Partie haben, und bald wollten sie gar nicht singen, weshalb sich dann eine jede von ihnen eine Stellvertreterin anschaffte, die statt ihrer jede verschmähte Rolle übernehmen mußte. Diese Stellvertreterin war die unermüdliche Grille, und daher mag es wohl kommen, daß noch heut zu Tage eine jede Sängerin ihre besondere Grille hat.

Dazu kam noch, daß die Verwaltung einer gewissen Gattung von Thieren den freien Eingang gestattete, weil man sich vor ihrer Zudringlichkeit doch nicht zu schützen wußte. Wir meinen das Heer der Motten, Schnacken, Fliegen, Wespen und aller jener unvertilgbaren Leibwachen, die sich überall Zutritt verschaffen und einnisten. Aber das war recht schlimm, denn je mehr Freiheit diese armen Schlucker hatten, desto frecher wurden sie auch, desto mehr stachen und bissen sie, und so ist bis zu diesem Augenblick dieses Ungeziefer die Plage aller Institute geblieben.

Hieraus entstanden nun Zerwürfnisse, Kabalen und Intriguen der tollsten Art. Die heisere Krähe wollte sentimentale, der quakende Frosch hochtragische, das blöckende Kalb schmachtende Rollen vortragen, und der Dachs als Adonis auftreten. Das Trampelthier glaubte sich zum Balletmeister, der Stockfisch zum Theaterdichter geboren, und Doctor I-A schrieb eine italienische Gesangschule, wonach sich viele bildeten, weshalb auch jetzt noch mancher deutsche Esel die italienischen Endungen über alles liebt.

So wollten alle Thiere gerade dasjenige thun, wozu sie am allerwenigsten berufen waren. „Warum sollen wir," so endete in einer Debatten-Sitzung der Gimpel seine Rede, „warum sollen wir Thiere das nicht thun, was bei den Menschen doch täglich mit so vielem Glück geschieht?"

Um das Uebel aber voll zu machen, gab der Krebs ein Blatt, „Fortschritt" betitelt, heraus, worin er als Protector dieser Anarchie auftrat.

Wie die Thiere sich nun gegen die Menschen empörten, so revoltirten sie auch wieder unter sich selbst, bildeten Parteien, theilten sich in aner und isten ein, und trieben's so arg, daß auch die Macht des Löwen nichts mehr ausrichten konnte, er mochte aus Kunstliebe so viele auffressen, als er wollte.

Endlich fielen die bestialischen Künstler über einander her und quälten und zerrissen einander, welche Mode noch jetzt im höchsten Flor ist.

Mitten in dieser Anarchie flüchtete die am meisten angefeindete Nachtigall und kam glücklich in eines jener dämmernden Gehölze, welche schon Plinius als Sitz dieser Sängerin aufgefunden hat. Magisch brach hier und da ein Mondesstrahl durch die dickbelaubten Zweige, und auf schwellendem Moose und blühenden Veilchen hingestreckt koste ein Liebespärchen. Hier hob sich die kleine, so lange gequälte Brust freier, und bald lauschten die Lüftchen ringsum dem leisen Gezwitscher von: wit und kärr, und fied und tak, das bald fröhlich, bald lockend, bald in melancholischen Klagen ertönte, und dann in Strophen überging, lieblicher noch als die, welche Bechstein durch Sylben, oder Barrington durch Noten ausgedrückt hat. „Weshalb so still, Geliebte?" fragte der Jüngling, indem er sein Mädchen fester an sich schloß. „Weil jene Nachtigall meine Gefühle ausdrückt. Hörst du sie oben in jenen Zweigen?" „Wohl hör' ich die Sängerin der reinen Liebe. Sie scheint wie wir geflüchtet aus dem Tosen der Welt."

„Sie fühlt das Glück ihrer Kunst nur in der Einsamkeit."

„Dort gedeiht sie, wie die Liebe, am schönsten."

„Horch, wie ihre sehnsuchtsvolle Klage in Freude übergeht, ihr Gesang wird zum Gedicht — horch! — —"

Und es fanden alle Töne der lieblichen Sängerin den Wiederklang in der Brust der glücklich Liebenden, denn beide flüsterten sich abwechselnd recitirend folgende Strophe zu:

In Einsamkeit nur blüht des Sanges Lust,
Es hallen dort nur seine Echo wieder;
Wer mich nicht findet in der eignen Brust,
Dem singe ich vergebens meine Lieder.

*

Diese Fabel aber mag uns lehren, daß der Genius die thierische Natur zu Göttern erhebt, der Egoismus aber die göttliche zum Thiere herabwürdigt, und daß alle Geschöpfe der Erde sich gleichen, sobald Leidenschaft unter sie tritt.

Magdeburg, d. 3ten Oct. Unser Theater-Director, Hr. Eicke, kündigt zu der heutigen Norma-Vorstellung doppeltes Orchester an, wahrscheinlich dem Magdeburger Publikum zur Belohnung, das sich in der letztvergangenen Sommer-Saison mit einem gar dürftigen Orchester begnügte, wenn Hr. Eicke einem fast regelmäßig stark besetzten Hause gegenüber es nicht für nothwendig gehalten, eine zweite Trompete oder ein zweites Horn u.s.w. zu besetzen. Sollte die Theater-Direction geneigt sein, im Laufe dieses Winters noch einige Mal uns mit ähnlichen Extra-Genüssen, wie der oben erwähnte, zu regaliren, so wollen wir unsern Dank dafür im Voraus bethätigen, indem wir dieselbe darauf aufmerksam machen, wie groß die Wirkung der desfallsigen Anzeigen sein werde, wenn das Publikum auch etwa vorkommende Verkleinerungen oder Beschränkungen der Musikerzahl auf dem Zettel zu lesen bekommt. Die Neue Zeitschrift für Musik wird sich ein Vergnügen daraus machen, der Thätigkeit der Theater-Direction auf musikalischem Felde im künftigen Winter ein aufmerksames Auge zu schenken.

Frankfurt a. M. Der Irländer William Balfe wird am 17ten October hierselbst seine Oper Bohemian Girl (die Zigeunerin) in Scene setzen und selbst dirigiren. Die Proben, die er persönlich leitet, geben die beste Hoffnung auf den Beifall der Oper, da alle Sänger von ihren Partien enchantirt sind, und das ist immer die Hauptsache. Balfe's Anwesenheit in Frankfurt macht Aufsehen, da sein Ruf nicht allein von der britischen Insel, und Paris (dem Nabel von Frankreich, wie es Bulwer nennt) zu uns herüber gedrungen, sondern auch von Wien her, wo im Jahr 1846 mehrere seiner Opern mit großem Erfolge gegeben wurden, und noch stets beliebt sind. Im November wird er zu demselben Zwecke in Berlin erwartet, wonach er zu seiner Function als Kapellmeister der großen italienischen Oper in London (Haimarket) zurückkehrt. Nächstens ein Weiteres.

Im Uebrigen steht es still bei unserer Oper aus, und ist nichts Besonderes darin hervorzuheben. Roger hat den Rahm der Interessen abgeschöpft, und alle künstlerischen Agitationen sind in ihr gewöhnliches Bette zurückgetreten. Man will den in Paris so beliebten „Haid" geben, es fehlt aber noch immer an einer guten Soubrette, denn Frl. Wiedeman ist abgegangen und Frl. Mehr spricht nicht an. „Die Krondiamanten" werden ohne Opposition fortgegeben, das ist aber auch alles. „Der Rächer" von Schindelmeisser macht vorläufig Balfe's „Zigeunerin" Platz, und sonst ist von keiner Novität die Rede. Direct nach dieser Oper wird Eliason sein großes jährliches Concert geben, worin sein Freund Balfe mitzuwirken freundlich zugesagt hat. Unsere Museen hätten schon beginnen sollen, aber es schwankt wieder des Nervum rerum wegen. Gollmick übersetzt Balfe's Falstaff von Kiolanthe. Das ist Alles, was ich Ihnen Bemerkenswerthes aus unserer Ex-Parlamentsstadt mitzutheilen hatte. C. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. **Aloys Schmitt** jun. ist als Kapellmstr. nach Würzburg berufen. **Schmitt** sen. wird seine Oratorien „Moses" in Mainz und „Ruth" in Gießen zur Aufführung bringen.

Frl. **Johanna Wagner** ist nach ihren Gastspielen in Hamburg engagirt. **Mortier de Fontaine** hält sich dort auf, und beabsichtigt ein Concert zu geben.

Frl. **Würst**, früher Mitglied unserer Bühne, ist in Stuttgart aufgetreten.

Gustav Schmidt, Componist der Oper „Prinz Eugen", ist einem Engagement als Kapellmeister nach Wiesbaden gefolgt.

Eine neue Sängerin, Frl. **Sulzer** von Wien, in Mailand gebildet, beginnt so eben ein Gastspiel in Leipzig.

Therese Milanollo hat kürzlich im Bad Homburg ein Concert gegeben, und hält sich jetzt in Karlsruhe auf.

Vermischtes.

Der Componist **Saloman** befindet sich in Leipzig und wird seine Oper „das Diamantkreuz" zur Aufführung bringen.

Der Director **Ringelhardt** wird nach seinem noch einjährigen Contract in Riga die Direction der Breslauer Bühne übernehmen.

Clara Schumann wird auch bevorstehenden Winter wieder in Dresden mit CM. Schubert Soirées musicales geben, und vor Weihnachten damit anfangen.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 33.** Den 21. October 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Militairmusik in Frankreich.

(Nach G. Kastner's Manuel général etc.)

II.

Wir haben in einem früheren Artikel den vorliegenden Stoff bis zu Lully's Zeiten behandelt, und knüpfen hier an diesen ersten Artikel wieder an.

Zu Anfang und bis gegen Mitte des 18ten Jahrhunderts beschränkte sich die französische Militairmusik auf Trommeln und Querpfeifen des Fußvolks, Trompeten und Pauken der Reiterei, und die Oboe der Musketiere. Für die Angabe, daß die Dragoner Sackpfeifen geführt, liegt kein glaubwürdiges Zeugniß vor; möglich indeß, daß dies Instrument von den damals in Frankreich dienenden Schotten in französische Regimenter übergegangen, obwohl, wie gesagt, nicht Bestimmtes darüber sich nachweisen läßt. Um diese Zeit (1750) stand es mit der Militairmusik, Composition und Ausführung, überhaupt herzlich schlecht. Das geht aus Rousseau's Schriften hervor. Nur das Fußvolk und die leichte Reiterei hatten regelmäßige Märsche, die Paukeniere hatten keine und die Trompeter außer Fanfaren nur einen gleichförmigen Feldruf *). Die Trompeterstücke und Trommelschläge waren, obgleich die Mehrzahl derselben von Lully herrühren mußte, meist mangelhaft, Bläser und Schläger schlecht eingeübt, was eine große Verwirrung zur Folge hatte. Der Oberstlieutenant Lecoq Madeleine berichtet in seinem 1720 erschienenen „Cavallerie-Dienstreglement", er habe in einer Heeresabtheilung von zwölf- bis funfzehntausend Mann nicht zehn Trompeter zusammenbringen können, die im Stande gewesen wären die gewöhnlichen Feldsignale zu blasen; drum fügt er sie in Noten als Anhang seinem Werke hinzu, aber in so fehlerhafter Notirung, daß er dem gerügten Mangel nur noch Vorschub leistet. Die Ordonanz vom Jahre 1754 führt ebenfalls die verschiedenen Trommelmärsche nebst Pfeifen- und Oboebegleitung in Noten auf. Seit einiger Zeit, sagt Laborde in seiner Geschichte der Musik (1780), ist in der Regimentsmusik die Querpfeife ihrer falschen Töne wegen durch die Pickelflöte ersetzt, die eine Klappe hat. Rousseau, der erstere lieber beibehalten hätte, weil sie munter und lustig klingt, behauptet, sie sei bei den fremden Truppen vortrefflich, bei den Franzosen zum Entsetzen schlecht. Diese Veränderung war übrigens nicht vorschriftlich, sondern nach dem siebenjährigen Kriege von Regimentsobersten eigenmächtig eingeführt worden, welche der Reinheit und der Klangfarbe der kleinen Flöte den Vorzug gaben. Die Trompeten und Oboen waren um nichts besser als die Querpfeifen. In seinem Artikel „Fanfare" behauptet Rousseau, daß es in ganz Frankreich nicht einen Trompeter gebe, der fähig wäre rein zu intoniren, und die kriegerischeste Nation Europas, setzt er

*) Dem Zeugniß der „Encyklopädie", welches Kastner als Bestätigung dieses Ausspruchs Rousseau's anführt, ist insofern kein Gewicht beizumessen, als die darin enthaltenen musikalischen Artikel eben von Rousseau herrühren und zu seinem Musikwörterbuche benutzt wurden.

hinzu, besitzt die mißtönendsten Instrumente der Welt. „Während der letzten Kriege (um 1756), erzählt er, konnten sich die böhmischen, die österreichischen und baierischen Bauern, alles geborene Musiker, nicht denken, daß so falsche und abscheuliche Instrumente regulairen Truppen angehören könnten; sie hielten diese alten Krieger für junge Rekruten und schlugen tüchtig drein, so daß gar nicht zu ermessen ist, wie viel tapferen Männern die falschen Töne das Leben gekostet haben; so wahr ist es, daß in Kriegesrüstungen nichts vernachlässigt werden darf von dem, was auf die Sinne wirkt.“ Zugleich führt er die Militairmusik der Deutschen als die vorzüglichste an; doch schien, was Harmonie betrifft, Preußen nicht auf gleicher Höhe zu stehen mit anderen Ländern Deutschlands. Gisors schreibt von einem preußischen Regiment, das in allem nur sechs Oboen hatte und vier oder sechs dem Generalstabe beigegebene Querpfeifen. Und da zu jener Zeit in den französischen Reglements alles Preußische Nachahmung fand, so wurden Neuerungen und das Streben, die Musikchöre zu vervollständigen, eher erschwert als gefördert. Trotz der offiziellen Vorschriften aber wurden allmälig neue Instrumente eingeführt. Im Kriege von 1741 führten die Uhlanen des Marschalls von Sachsen, ein Regiment Croaten und das französische Garderegiment Musikchöre, bestehend aus Oboen, Fagotten und Becken. Später erhielt das Fußvolk Clarinette und Horn, erstere von den Baiern, letzteres von den Hannoveranern entlehnt, wie auch, durch die Deutschen aus dem Orient eingeführt, die große oder türkische Trommel, eine Neuerung, deren zuerst Zabro unter Ludwig XV. in einem hinterlassenen handschriftlichen Werke gedenkt. Clarinette und Horn fanden bei ihrem ersten Erscheinen bei Franzosen und Schweizern *) großen Beifall, und alle Regimenter beeiferten sich solche Instrumente zu besitzen. Der Oberst des Schweizer Leibgarderegiments v. Zimmermann veröffentlichte 1769 (höchst mittelmäßige) Hymnen und Kriegesmärsche, die er hoffte im Heere eingeführt zu sehen; sie waren für Oboe, Clarinette, Horn, Fagott und Trommel gesetzt. Nach Laborde wäre damals bei solchen Militairmusiken nicht selten auch das Schlangenrohr oder Serpent in Anwendung gekommen; zur Zeit aber, wo Laborde schrieb (1780), ward dasselbe nicht anders mehr als in den Kathedralen bei gottesdienstlicher Musik benutzt; erst später kam es in den Militairchören wieder zu Ehren. Solche Bereicherung und Vervollkommnung ward zu Ludwigs XV. Zeiten vorzüglich von Moritz von Sachsen *) begünstigt. Deutschland war in dieser Beziehung stets das Vorbild.

Nach Türpin de Crissé **) waren seit 1764 die Blechinstrumente, wie auch Tonwerkzeuge mit Zungen und Klappen vorschriftlich bei den französischen Garden eingeführt; jedes Regiment hatte außer Trommeln und Querpfeifen deren sechzehn. Vor 1785 bis 1788 wurden sie auch in den Linienregimentern üblich, und von dieser Zeit an mußten die Musikchöre nach Vorschrift der Ordonanz bei der Fahnenweihe, beim Militairgottesdienst, bei Paraden, Zügen von Würdenträgern, feierlichen Einzügen und anderen Feierlichkeiten regelmäßig aufspielen.

Bei der Auflösung der französischen Garden 1789 beim Ausbruch der Revolution, blieben im Depot derselben 45 Hoboisten zurück, meist Kinder dieses Truppencorps, die sich nun vorerst aller Aussicht auf gehoffte Beamtung beraubt sahen. Inzwischen war die Pariser Bürgerschaft bewaffnet worden und an der Spitze dieser Nationalgarde stand Lafayette. Ein Hauptmann aus seinem Generalstabe, Namens Sarrette, der sich jener Hoboisten angenommen, hatte den guten Einfall, aus ihnen ein Musikcorps für die Bürgerwehr zu bilden, und da ihm in jener Zeit der Verwirrung von keiner Behörde Unterstützung ward, so mußte er so gut es ging aus eigenen Kräften für die Versorgung der Leute das Nothwendige herbeischaffen, wobei ihm Lafayette eine gute Hülfe war. Im Mai des folgenden Jahres nahm, gegen Entschädigung Sarrete's, der Pariser Stadtrath das Musikcorps in Dienst; dasselbe wurde auf siebzig Mitglieder gebracht und außer bei der Nationalgarde auch bei vorkommenden patriotischen Feierlichkeiten verwendet. Als im Januar 1792 bei erschöpfter Stadtkasse die besoldete Nationalgarde aufgehoben ward, fiel die Last auf Sarette zurück. Dieses Musikcorps war durch Hinzuziehung anderer tüchtiger Künstler auf 115 Mitglieder herangewachsen, und es gelang dem thätigen Manne, die Behörde zur Begründung einer Musikschule zu bereden, in welcher diesen Leuten als Lehrern ein Feld nützlicher Wirksamkeit angewiesen und

---

*) Daß der Kuhreigen in damaligen Zeiten bei den von ihrer Heimath entfernten Schweizern das Heimweh in so hohem Grade erregte, daß es oftmals förmlich in eine lebensgefährliche Krankheit ausartete, auch die Soldaten dermaßen zur Desertion verleitete, daß es bei den Schweizerregimentern in französischen und niederländischen Diensten, ja sogar in Paris bei Todesstrafe verboten war ihn zu singen oder zu blasen, führen wir als bekannte Thatsache hier nur zur Erinnerung an.

*) Welch hohen Werth dieser ausgezeichnete Feldherr auf die Kriegsmusik legte, geht aus seinem vom preußischen Hauptmann v. Bonneville 1756 im Haag herausgegebenen Werke: Les Rêveries, ou Memoires sur l'art de la guerre etc. hervor.

**) Commentar über den Vegetius.

ferneres Unterkommen gesichert werden konnte. Diese Anstalt ward von dem Convent durch ein Decret vom 8ten Nov. 1794 unter dem Namen „National-Institut“ genehmigt und im folgenden Jahre unter dem veränderten Namen „Conservatoire“, unter welchem es zu europäischer Berühmtheit gelangen sollte, zur Staatsanstalt erhoben *). Sie hatte die Verpflichtung, musikalisch begabte Jünglinge anzuwerben, Zöglinge zu bilden und die vierzehn Heere der Republik mit Musikchören zu versorgen; ferner die öffentlichen Feierlichkeiten und Nationalfeste zu verherrlichen und der wachhabenden Nationalgarde bei der gesetzgebenden Versammlung täglich zwei Chöre von sechzehn Mann zur Verfügung zu stellen, ein jedes in folgender Besetzung: 6 Clarinetten, 1 Flöte, 2 Hörner, 1 Trompete, 3 Fagotten, 1 Serpent, Pauken und große Trommel **). Von 1791 bis 1796 sollen aus dem Conservatoire über vierhundert Regimentsmusiker zur Armee abgegangen sein, und später ward auch die Consulargarde, die 25 Hautboisten führte, von dieser Anstalt versorgt. In ersterer übrigens war der Mangel an Musikern für das Heer so groß, daß man nicht selten auf die Benutzung von Saiteninstrumenten stieß, und daß man in den Grenzprovinzen oftmals Rekruten mit klingenden Geigen und Violoncellen vorüberziehen sah. Am meisten trugen zur Aufmunterung im Kampf oder auf beschwerlichen Märschen die patriotischen Hymnen bei, in welche Alle einstimmen konnten, vor allen bekanntlich die begeisternde Marseillaise, welche von Rouget de l'Isle im April 1792 zu Straßburg ursprünglich als „Gesang der Rheinarmee“ gedichtet und componirt ward ***), aber nach einem Marseiller Föderirten-Bataillon, das jüngst damit auftrat und Begeisterung erregte, benannt wurde und den Namen behielt, unter welchem das Lied so große Volksthümlichkeit erlangte. Von der zaubermächtigen Wirkungskraft dieses Gesanges berichten die Zeitgenossen der ersten Revolution Wunderbares. Louis Philipp, damals Herzog von Chartres, erzählte dem Dichter und Componisten selbst, wie in der Schlacht von Jemmappes sein letztes Mittel, die fliehenden französischen Rekruten zum Stehen zu bringen, das laute Anstimmen der Marseillaise gewesen sei, wodurch allein es ihm gelungen, jene Colonne zusammenzubringen, die unter seiner Anführung singend und kämpfend die österreichischen Verschanzungen mit dem Bajonet einnahm und somit den Ausschlag gaben.

Nach Fetis bestand zu jener Zeit eine vollständige Regimentsmusik aus 14 Mann: 1 Pickelflöte, 4 Clarinetten, 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Fagotten, nebst türkischer Trommel, Triangel und Becken. Die meisten Parade- und Geschwindmärsche aus jener Zeit, von Devienne, Catel, Gossec u. A., waren neunstimmig gesetzt, für 2 Clarinetten, 2 Oboen, 1 Flöte, 2 Hörner und 2 Fagotten. Die Clarinette war je nach dem Stück doppelt und dreifach besetzt. Bald ward das als Grundlage der Harmonie schwache Fagott nach deutschem Muster durch die Posaune ersetzt, und zur Hebung der nun gedrückten hohen Stimmen, diese durch Trompeten verstärkt. Diese Zusammensetzung fiel nicht ganz befriedigend aus; man nahm für die Begleitung der zarteren Stellen wieder zum Fagott seine Zuflucht, und vermehrte zur Herstellung eines besseren Verhältnisses die Zahl der Clarinetten bis auf sechs oder acht; die Oboe dagegen begann in Verfall zu gerathen. Bis zur Zeit des Consulats (1802) hatten die Obersten der Cavallerie die Kosten ihrer Regimentsmusiken getragen. Die Finanzen waren in großer Zerrüttung, das Heer ward schlecht besoldet, und der erste Consul beschloß unter diesen Umständen diese Chöre abzuschaffen. Mit den Pferden der Musiker allein wurden vier Cavallerie-Regimenter, ungefähr 3000 Mann, beritten gemacht. Später, als sich die Umstände günstiger gestaltet hatten, wurden die Chöre wieder hergestellt, und zur Kaiserzeit hatten die Cavalleriefanfaren gewöhnlich 16 Trompeter, 6 Hornisten und 3 Posaunisten; die Kaisergarde, die Carabiniere und einige Küraßier-Regimenter führten Pauken. Außer ihren speciellen Blechinstrumenten hatte die Reiterei noch andere, den Hautboisten der Infanterie ähnliche, nur minder stark besetzte Musikchöre, nebst türkischer Trommel zu Pferde. Die Musik der Consular- und nachmals kaiserlichen Garde hatte folgenden Bestand: 12 Clarinetten in C, 2 kleine F-Clarinetten, 2 Pickelflöten in F, 4 Oboen, 4 Fagotten, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, 2 Serpente, türkische Trommel, Wirbeltrommel, 2 Paar Becken, nebst Halbmond. In ihrer Janitscharenmusik führten einige Regimenter die baskische Handtrommel oder Tambourin, das damals sehr in Aufnahme gekommen war *). Die gewöhnliche Infanterie führte 6 oder 8 große Clarinetten, 1 kleine Es-

*) Ueber Sarrette und seine Schöpfung in einem künftigen Artikel ein Mehreres.

**) S. Reglement, Tit. VII. Art. 1.

***) In der Sammlung seiner Gedichte 1796 unter dem Titel: Chant de Combat.

*) Der Tamburintanz war damals der Triumph der schönen Frau Recamier, die darin unvergleichliche Anmuth entwickelte und in den höheren Cirkeln der Gegenstand höchster Bewunderung war. Keine junge Dame von Stande, die nicht gesucht hätte, sich in diesem Tanze hervorzuthun.

Clarinette, 1 Pickelflöte, 2 Hörner, 2 Fagotten, 1 Trompete, 2 oder 3 Posaunen, 1 oder 2 Serpente, nebst Janitscharenmusik; im Ganzen 22 bis 24 Mann, wovon 10 bis 12 dienende Soldaten, und 8 bis 12 Gagisten.

Im Jahre 1805 ward eine neue Cavallerie-Ordonanz eingeführt, deren Signale, Feldzeichen, Fanfaren und Märsche sämmtlich von dem noch lebenden ausgezeichneten Trompeterbläser David Bühl herrühren, einem französischen Künstler deutschen Ursprungs, der in Folge seiner ungewöhnlichen Fähigkeiten schon als zehnjähriger Knabe in die Ehrencompagnie eintreten durfte, die Revolutionskriege mitmachte, später zum Instructor der Versailler Trompeterschule ernannt ward, wo er für die kaiserlichen Heere über sechshundert Zöglinge ausbildete. Ihm verdankte das Heer überdies noch die sechs vierstimmigen Fanfaren, die 1799 zuerst in der Consulargarde in Anwendung kamen, wie nicht minder fast sämmtliche Militair-Tonstücke aus der Zeit der Republik und des Kaiserreichs. Er besaß auf seinem Instrumente sehr hohe Meisterschaft, und hat in vierzigjähriger Dienstzeit durch Erfindungen und Verbesserungen wesentlich zur Ausbildung der Militairmusik in Frankreich beigetragen.

Die Kriege der Kaiserzeit verschlangen eine beträchtliche Zahl Musiker. Nach Castil-Blaze's Angabe im 2ten Bande seiner Geschichte der Oper wurden deren über 2000 Opfer des alleinigen russischen Feldzugs. Von den heimkehrenden Hautboisten des Kaiserheeres wurden bei der Auflösung und der Umgestaltung derselben unter den Bourbonen viele ihres Dienstes entlassen, andere nahmen aus Anhänglichkeit für den Kaiser ihren Abschied. Diese erhielten nun Anstellung bei den Kirchen oder suchten durch Unterricht ihr Leben zu fristen. Das war ein Gewinn für die Kunst, zu deren Verbreitung in den kleinen Provinzstädten diese Leute wesentlich beitrugen. Für Verbesserung der Musikchöre ward bei dieser Umgestaltung des Heeres nichts gethan *). Vom Jahre 1814 schreibt sich der Gebrauch der B- statt der C-Clarinette, welche letztere jedoch selbst durch ein Reglement vom 13ten Oct. 1823 noch nicht ganz verdrängt werden konnte.

Ende des zweiten Artikels.

---

*) Castil-Blaze führt nur die statistische Angabe an. Der Schluß auf Verbreitung des Musikgeschmacks durch die heimkehrenden Krieger liegt nahe. Kastner übergeht beides mit Stillschweigen.

Lieder.

G. Scheller, Op. 2. Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pfte. — Leipzig, Klemm. Pr. 20 Ngr.

— —, **Op. 3.** Vier Lieder für eine Alt- oder Baritonstimme. — Ebend. Pr. 15 Ngr.

Bei den Erstlingen von Liedercompositionen zeigt sich nicht immer eine bestimmte, ausgeprägte Physiognomie. Der Bildungsstand des Componisten überhaupt und seine Studien insbesondere werden hierbei einen entscheidenden Einfluß geltend machen. In den vorliegenden Liedern läßt sich zwar auf Anlage, Fleiß und Streben nach Besserem schließen, doch fließt der Born musikalischer Erfindung noch zu kärglich; die Melodien lehnen sich theils an bereits Vorhandenes an, theils entbehren sie noch des Elementes, welches durch Ausdruck und inneres Leben zu fesseln vermag, sie suchen noch zu sehr nach dem passenden Ausdrucke. Die harmonische Ausstattung zeugt zwar von Sorgfalt, doch mangelt der Reiz der Abwechselung, sie dient blos als Träger der Melodien, unterstützt sie nicht in der Aussprache der verschiedenen Empfindungsäußerungen. In den Liedern für Alt, die meist sehr tief liegen, zeigt sich gegen die Sopranlieder ein Fortschritt in sofern, als die Melodien mehr an Fluß gewinnen, an freierem Zuge, wenn schon die Selbstständigkeit noch kämpft. Unter ihnen ist Nr. 3 „Nähe des Geliebten" von Göthe dasjenige, welches eine sprechendere Melodie hat. Nr. 4 „Wärst du auf öder Haid' allein" von Burns, giebt zwar in der ersten Hälfte jedes Verses die nordische Färbung wieder, in der zweiten dagegen zeigt sich Mattheit und Trivialität. Besonderes Augenmerk mag der Componist auf die Schlußfälle richten, die in sämmtlichen Liedern in zu verbrauchten Wendungen sich bewegen. Sodann finden sich unter den Liedern viele, die bereits von anderen Componisten componirt sind und zwar mit entschiedenerem Erfolge. Es erscheint sehr gewagt, Lieder, wie „Seit ich ihn gesehen" von Chamisso (comp. von R. Schumann in „Frauenliebe und Leben"), „Der Himmel hat eine Thräne geweint" von Rückert und Schumann, „Ihr Bild" von Heine und Franz Schubert (s. dessen „Schwanengesänge"), die bereits einer weiten Verbreitung genießen und das Gedicht vollständig musikalisch erschöpfend dargestellt haben, einer nochmaligen Composition zu unterwerfen. — Der junge Componist möge durch diese Ausstellungen auf seine eigene Kraft aufmerksamer werden, und die besten Muster studiren.

Der Gewinn davon dürfte sich dann leicht, wenn die Kraft ausreicht, bei den nächsten Werken in lohnender Weise zeigen.

Carl Reinecke, Op. 12. Vier Lieder für zwei Sopranstimmen mit Begl. des Pfte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 17½ Ngr.

Zarter, süßduftender Blumenhauch weht aus diesen Liedern; frisch, vom Morgenthau noch glühend, erquicken sie uns mit ihrem Farbenschmelz und lachen freudig zitternd dem Beschauenden entgegen. — Die Literatur der zweistimmigen Gesänge ist nicht bedeutend, sowohl der Menge nach, als auch rücksichtlich des Inhalts. Durch dieses Heft erhalten wir eine Bereicherung, wie sie nicht zu oft geboten wird. Obwohl gering der Zahl nach, spendet es doch durch seinen Inhalt so viel, daß ein ganzer Stoß von Bijouteriefabrikaten davon aufgewogen wird. Vergleicht man diese Lieder zunächst mit den vor einiger Zeit besprochenen einstimmigen des Componisten (mit Pianofortebegleitung), so zeigt sich ein Fortschritt in sofern, als der Ausdruck der verschiedenen Gefühlsphasen ein bestimmterer und entschiedener ist; die Quelle der Empfindung fließt klarer, die Melodien haben mehr an Reife und innerlicherem Leben gewonnen. Gehoben werden sie noch durch den reichen harmonischen Ausbau, der sich trotz der Mannichfaltigkeit nicht hervordrängt, sondern die Singstimmen belebend zu größerer Geltendmachung in den Vordergrund hebt. Im Vergleich mit vielen anderen zweistimmigen Liedern fesseln sie nicht blos durch ihr poetisches Gewand, sondern namentlich dadurch, daß sie der Ausdruck wahren, inneren Seelenlebens sind. Auch die Wahl der Texte ist lobend hervorzuheben, nicht blos wegen ihres der zweistimmigen Behandlung günstigen Inhaltes, sondern auch rücksichtlich des Werthes. Drei davon, Nr. 1 „Winter" von R. v. Liliencron, Nr. 3 „Im Wald" von J. W. Vogl, Nr. 4 „Das Veilchen" von C. Haltaus, bewegen sich im Ausdrucke des Naturlebens, von denen Nr. 1 und 4 mehr eine stillselige Seelenstimmung abspiegeln, Nr. 3 dagegen durch eine freudige Belebtheit seine Wonne äußert. Nr. 2 „Trennung" von H. Heine, ist subjectiver, lyrischer gehalten; ein leiser Hauch von Franz Schubert'scher Trauer und Wehmuth weht sanft darüber hin.

Em. Klitzsch.

Schweizer Briefe.

Nr. II.

Freund,

Aller Anfang ist schwer, wie schon Lips Tullian bekennen mußte, als er das erste Mal, aber einen Amboß, stahl. Mir aber wird nicht blos der Anfang, sondern auch die Fortsetzung meiner Briefstellerei hinlänglich erschwert durch allerhand „kleine Leiden", über die schon, mein' ich, Einer ein großes Buch geschrieben. Nun, spät komm' ich, doch ich komme, um Ihnen, meiner Ankündigung gemäß, zunächst noch über zwei hervorragende Erscheinungen unseres letzten Kunstgenußsemesters *) zu erzählen. Die eine war Mendelssohn's Elias, den ich in Zürich hörte. Außer einer vorläufigen flüchtigen Durchsicht des Clavierauszugs hatte ich noch keine Bekanntschaft mit dem Werke gemacht. Ich enthalte mich darum eines motivirten Urtheils über dasselbe und sage nur, daß es allerdings einen wesentlich anderen Eindruck als seiner Zeit der Paulus auf mich machte, daß aber seine mehr contemplative Wesenheit mir nicht minder behagte, und daß ich von ihm und der ganz achtungswerthen Aufführung recht erfrischt und gesättigt heimging. Ueber diese letztere weiter unten noch ein paar Worte.

Die zweite der genannten besonderen Erscheinungen ist das Oratorium: Gallus, von einem jungen St. Galler Componisten Greith, welches zuerst in St. Gallen, und später in Winterthur zur Aufführung kam. Dieses Werk wurde als ein besondere Theilnahme erheischendes begrüßt. Nicht nur weil der bis daher unbekannte Componist sogleich mit einem Werk im höheren Styl seinen Eintritt in die Oeffentlichkeit bezeichnete, sondern weil er überhaupt der erste schweizerische Componist ist, der mit einem solchen hervortritt. Von Schnyder von Wartensee ist wenigsten in dieser Kunstgattung nichts bekannt worden. Er war es übrigens, der zuerst den jüngeren Kunstgenossen der Aufmerksamkeit des Publikums empfahl, und mit Recht. Das Oratorium giebt Zeugniß von einer natürlichen Kraft und erworbenen Bil-

*) Ich wollte es setzte sich endlich einmal Einer hin und erfände ein rechtes deutsches Wort für obigen Begriff zu Nutz und Frommen fleißiger Berichterstatter. „Saison" sagt Einer, „Stagione" der Andere, „Musikwinter" der Dritte, „artistisch-sociale Jahreszeit" könnte noch ein Anderer sagen und hiermit fein genug auf einen heimlich wühlenden Kunst-Socialismus, oder eine sociale Technokratie auf breitester Grundlage hindeuten. Hier kommt nun Einer mit dem studentischen Ausdruck „Semester". Warum hat aber nicht der Tonkünstler-Verein ein Einsehen und setzt eine Commission hin zur Vorberathung, und wartet ab, was die sagt?

dungsstufe, die dem Componisten Anwartschaft auf eine bedeutsame Zukunft geben, es beurkundet eine mit Ehren zurückgelegte, wohl angewendete Lehrzeit. Will man mehr sagen und von Meisterschaft sprechen, so stimme ich nicht mit ein. Zu einer solchen würde, außer der allerdings vorhandenen gewandten Handhabung der Mittel, und der Ausdrucksfertigkeit in einer schon ausgebildet vorliegenden, abgeschlossenen (Ton-) Sprache, vor Allem gehören ein eigenthümliches, charaktervolles Gepräge, eine subjective Selbstständigkeit der Physiognomie, ohne welche jedes Sonderwesen im Wogendrang der Erscheinungen spurlos verschwindet, welche aber, sei sie auch in ihrer Grundlage ein Vorrecht der Geburt, doch erst allmälig zu männlicher Entschiedenheit reift, z. B. erst in der dritten der bekannten neun Symphonien, obwohl man in der zweiten schon ex ungue leonem erkennen mag. Es hat aber das fragliche Oratorium in den Recitativen, in der melodischen Diction überhaupt, in der Instrumentation in ihrer Mozartisch-idyllischen Harmlosigkeit, in der poetischen Auffassung des Textes nicht sowohl in seinen einzelnen Theilen und Situationen, oder gar blos Worten und Versen, sondern in seiner Gesammtheit und Centralwirkung noch nicht jene überzeugende Kraft dramatischer (nicht theatralischer) Wahrheit, ohne welche auch ein kirchliches Oratorium nicht bestehen kann, will man nicht das Wesen der Kirchlichkeit in nebelhafter Charakterlosigkeit oder ascetischer Temperaments- und Gefühlsertödtung suchen. Ich zweifle nicht, daß der junge Künstler einen Standpunkt zu erringen wissen wird, der ihn gleich sicherstellt vor der Selbstgenügsamkeit schwächlicher Neulinge, die naserümpfend ihr: Zopf, Zopf!" über Alles ruft, für dessen Aneignung ihr die kleine Kraft zu bald ausging, oder für dessen Genuß sie weder Geschmack noch Verdauungskraft besitzt, wie vor einem blinden Autoritätsglauben, der mit einem schülerhaften „der Meister sagt's" seine Geistesfaulheit beschönigt, oder vor einem bornirten Festhalten am Alten, das bei jedem neuen Aufschwung, jeder Ablenkung von der Heerstraße der Gewohnheit verzweiflungsvoll nach dem gefüllten Sack der bereits garantirten Errungenschaften greift und über Communismus schreit. Gerade aber im Fache des Oratoriums, wenn man diese Kunstgattung nur nicht zu engherzig blos auf alt- und neutestamentliche Stoffe beschränken will, ist in den letzten Jahren so Manches gethan und gewonnen worden, was ein Kunstjünger doch wahrhaftig nicht ignoriren darf, will er nicht über sich selbst den Stab brechen. Ueber die im Ganzen befriedigende Aufführung weiter unten auch noch ein paar Worte.

Ich muß Ihnen nun noch Etwas über zwei Aufführungen sagen, weil sie das Maaß des Gewohnten in ihrem Kreise überschreiten, obwohl ich Ihnen nur Relata referiren kann, weil ich ihnen nicht als Augen- und Ohrenzeuge beiwohnen konnte. Gegenstand der einen, — mir im Ganzen als lobenswerth geschilderten, welche im Frühjahr stattfand — war ebenfalls Mendelssohn's Elias in Basel. Die andere, Haydn's Schöpfung, vor einigen Wochen in Schaffhausen zu Gehör gebracht, mochte wohl an mancherlei Unvollkommenheiten leiden; doch scheint sie, als wenigstens nicht mißlungenes Ergebniß längerer Anstrengungen, einen ermuthigenden Einfluß üben, und den noch ziemlich unentwickelten dortigen musikalischen Zuständen einen belebenden Anstoß geben zu wollen, dessen dieselben allerdings als bedürftig erscheinen. Somit sei die Aufführung willkommen geheißen!

Hier ist der Platz für die mehrfach versprochenen paar Worte. Bei derartigen Aufführungen in der Schweiz müssen Sie von vornherein absehen von der Art, wie dergleichen etwa von einem Orchester und Chor in einer deutschen Residenz- oder sonstigen Kapitalstadt bewerkstelligt werden. Wir haben keine Hofkapellen, weil keine Höfe (ich weiß aber nicht wie hoch Sie dieses Unglück anschlagen); sondern wenn eine Stadt so was Absonderliches vorhat, so entbietet sie den Nachbarstädten ihren freundeidgenössischen Gruß, und diese leisten ihr freundeidgenössischen Beistand so weit sie können und mögen. So erinnere ich mich, unmittelbar nach meiner Uebersiedelung hierher, einer recht anerkennenswerthen Aufführung von Schumann's Peri in Zürich, die aber dennoch, ohne einen recht à propos gekommenen Succurs aus Winterthur für den Contrabaß, sehr in Frage gestellt war.

Endlich erwähne ich noch der neuen großen Orgel in Bern, von deren Einweihung Sie einen Bericht in der A. A. Z. und darin folgende Stelle gelesen haben werden: „Herr M. erntete durch die wunderbar täuschende Nachahmung eines Donnerwetters, durch die heimeligen Alpenhornklänge und die bekannte Gemsjägermelodie auf der Voxhumana den ungetheiltesten Beifall." Das bringt Ihnen vielleicht keinen ganz günstigen Begriff von schweizerischer Orgelkunst bei. In der That schöne Orgeln hat man, wenn auch nicht sehr viele, in der Schweiz, was man aber darauf spielen hört, ist nicht alles lautres Gold. „Ja, sagen die Einen, die Leute mögen nichts anderes hören, als im Orgelspiel eben nur ihre schöne Orgel, resp. die so und so viel tausend Franken, die sie gekostet." Aber wer ist schuld? fragen Andere. Ich nicht, antworte ich. — Aber leben Sie wohl!

denn „Manum de fabula!" knurrt eine bekannte Stimme hinter mir; „was nicht deines Amtes, da laß deinen Vorwitz! dergleichen gehört mir zu!" — „Freund Hans Grobgedakt ist's — und wahrhaftig, wenn mich sein Gesicht nicht trügt, so bekommen Sie nächstens etwas Doppelgrobes von ihm zu lesen. — Addio!

Ihr

Dz.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Violoncell.

F. Servais, Op. 7. Andante cantabile et Rondo à la Mazurka sur un air de Balfe avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano. **Schott. Mit Orch. 3 Fl. 36 Kr., mit Pfte. 2 Fl. 24 Kr.**

Ein Virtuosenstück, das dem Ausführenden keine geringe Aufgabe stellt und nach herkömmlicher Sprache dankbar zu nennen ist. Musikalischen Werth darin zu treffen, wäre eine Ausnahme von der Regel. Diese ist es nicht.

Für Streichinstrumente.

L. Spohr, 141stes Werk. 31stes Quartett. Luckhardt. 2½ Thlr.

— —, 136stes Werk. 4tes Doppelquartett. Ebendaselbst. 3½ Thlr.

Werden besprochen.

Für Flöte mit Pianoforte.

L. Dorus u. H. Herz, Variations et Polacca sur un thême allemand pour Piano et Flûte. 5e Duettino facile. **Schott. 1 Fl.**

Leicht ausführbar für beide Stimmen, kurz und absonderlich fad.

G. Briccialdi, Op. 55. Potpourri pour la Flûte sur des motifs de l'opéra: I Montecchi e i Capuletti. **Schott. 1 Fl. 48 Kr.**

Ganz gewöhnliche Plünderung erwähnter Oper. Ohne Saft und Kraft, aber wirksam für die Flöte.

Für Guitarre.

P. Pettoletti, Op. 15. Fantaisie sur l'hymne national russe ТОЖЕ ЦАРЯ ХРАНИ pour la Guitare. **Schott. 27 Kr.**

P. Pettoletti, Op. 28. Fantaisie sur la dernière pensée de Weber pour Guitare et Piano. **Ebend. 1 Fl. 12 Kr.**

Op. 15 besteht aus kurzer Einleitung, Thema und zwei Variationen mit Schlußanhang; es ist für Guitarre allein und höchst einfach. Bei weitem mehr Anforderungen an den Spieler macht Op. 28, das als Virtuosenstück auftritt; es besteht aus Einleitung, großer Cadenz, Thema, drei Variationen und brillantem Schluß. Die Clavierstimme dient zur begleitenden Unterlage. Beide Sachen sind dem betreffenden Publikum der zweckmäßigen Behandlung des Instrumentes wegen zu empfehlen.

Lieder mit Pianoforte.

Jul. Johannsen, Op. 1 (Heft I u. II). Sechs Lieder. Siegel u. Stoll. à Heft 15 Ngr.

Ref. sieht bei einem Op. 1 immer zuerst auf die Gesinnung des Verfassers; erst muß er Lauterkeit und ehrliches Kunststreben finden, und dann erst geht er an die Beurtheilung über Vorzüge und Mängel. So müssen wir auch im vorliegenden Falle zuvörderst den guten, gesunden Sinn des Componisten anerkennen, und es muß hervorgehoben werden, daß seine Lieder durchaus nicht für verwöhnte, schwache Dilettantenmagen gemacht sind. Gehen wir aber nun zur Analyse der einzelnen Lieder über, so stellen sich allerdings manche Schwerfälligkeiten in Betreff auf Melodie und Harmonie heraus; der Autor versteht noch nicht recht Maaß zu halten, und die Lieder haben dadurch meist ein gedrücktes Ansehen, weil wegen überwiegender harmonischer Behandlung die Melodie in die Enge getrieben wird. Das Wesen des wahren Liedes ist ja eben, daß die Melodie über der Harmonie nicht vergessen werden darf, und eben so umgekehrt. Uebrigens möge der Verfasser nur immer schaffen im Sinne der wahren Kunst — durch Arbeit gelangt man zur Freiheit! —

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 34.** Den 24. October 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Opern im Clavierauszug.

Albert Grisar u. Flotow, Das Wunderwasser, komische Oper in zwei Acten, frei nach dem Französischen des C. Sauvage von F. Marckwort. — Mainz, B. Schott. Pr. 10 Fl.

Ehe wir zu der Oper selbst schreiten, seien uns ein paar Worte über den in Deutschland noch wenig bekannten Componisten Grisar erlaubt.

Albert Grisar, der Sohn eines begüterten Kaufmanns in Antwerpen, wurde daselbst am 26sten December 1808 geboren, und von seinen Eltern zum Handel bestimmt, dem zu Folge er sich auch in Liverpool niederließ. Doch harmonirte seine Neigung zur Musik durchaus nicht mit den Absichten seiner Familie, weshalb, nach öfteren Differenzen mit derselben, er im Jahr 1830, kurz vor der Juli-Revolution, zu Reicha nach Paris wanderte, um unter dessen Leitung die Composition zu studiren. Bald aber rief ihn das Schicksal seiner belagerten Vaterstadt wieder in den Kreis seiner Familie zurück, allwo er mitten in den Wirren der Revolution nichts desto weniger der freundlichen Göttin der Tonkunst huldigte. Unter seinen zahlreichen Gesangpièceen, die er herausgab, erwarb ihm die Romanze „la Folle" in ganz Belgien und Frankreich ein solches Renommé, daß er sich versucht fühlte, eine komische Oper: „la mariage impossible" zu schreiben, die im Jahr 1833 auch in Brüssel mit solchem Beifall gegeben wurde, daß das dortige Gouvernement den hoffnungsvollen Componisten durch eine bedeutende Summe aufmunterte, seine musikalischen Studien zu vollenden. Nach Paris zurückgekehrt edirte er ein Album Romanzen, unter welchen sein „Adieu, beau rivage de France" wieder großes Aufsehen erregte, und nun folgten in den Jahren 1836 und 1837 die komischen Opern „Sarah" und „l'An mil", welche indessen manche Opposition von Seiten der Kritik erleiden mußten. Aber Grisar ließ sich nicht abschrecken, und schrieb, seinem Genius folgend, nun die Oper „das Wunderwasser", zu welcher ihm der fruchtbare Autor Sauvage den Text dichtete. Diese Oper war es auch, welche ihm vorzugsweise die Aufmerksamkeit Flotow's in so hohem Grade zugewendet hat, daß er bald dessen intimer Freund wurde, der es sich von nun an sehr angelegen sein ließ, diese Oper auch in Deutschland einzuführen. Um dieses mit größerem Nachdrucke thun zu können, componirte er die ganze Ouvertüre neu, bereicherte die Oper selbst mit einigen Nummern, und mochte hier und da wohl auch seine pikante Feder mit angesetzt haben, was ihm jedoch dadurch erleichtert wurde, da er in dem Style seines Freundes eine gewisse Verwandtschaft mit den seinigen fand, und es dürfte in der That nicht ganz leicht sein, beider Style von einander zu unterscheiden. Flotow besorgte darauf die deutsche Uebersetzung, und somit ist diese Oper ganz geeignet, ein doppeltes Interesse zu erwecken.

Die drollige Handlung spielt auf dem Jahrmarkte eines italienischen Städtchens in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, also im Rococo Costüm. Der Charlatan Tartaglia (Baß Buffo), der dort seine

phantastisch aufgeputzte Bude aufgeschlagen hat, macht seiner Mündel Lauretta den Hof, welche, die verschmitzteste Soubrette von der Welt, die Saltarella tanzt, die Trompete bläst, einen tüchtigen Umfang, eine bedeutende Geläufigkeit, und einen Liebhaber besitzt, der Schauspieler ist, Belloni heißt, und von dem Vormund bereits derb abgefertigt worden ist. Dieses Vormunds Hauptindustriezweig besteht nun in einem Wunderwasser, womit er alle Uebel kurirt, und welches ihm Lauretta beim Grauen eines jeden Morgens aus — der Pumpe schöpft. Damit täuscht er das Volk, macht sich Geld und berühmt. Die List der beiden Liebenden, den Alten aus dem Felde zu schlagen, besteht nun darin, daß sich Belloni in einer ähnlichen Bude vis à vis Tartaglia's als Scaramouche zeigt, nicht minder wie sein Nebenbuhler renommirt, und endlich, nach mancherlei Intriguen und komischen Situationen, dem versammelten Volke die Betrügerei Tartaglia's entdeckt. Das Volk aber, dem alten Satze „mundus vult decipi" getreu, hält den verkleideten Nebenbuhler für einen neidischen Betrüger, jagt ihn fort, und verfolgt ihn mit Steinwürfen.

Der 2te Act zeigt uns das Laboratorium des siegreichen Tartaglia mit allen möglichen Apparaten der Chemie. Dort nun entspinnt sich die weitere Intrigue, daß Laurette den Scaramouche-Belloni verhöhnt, dem Alten Liebe heuchelt, und den jungen Mann dadurch so zur Verzweiflung bringt, daß er bald darauf, ein bleiches Schreckbild, zurückkehrt, an 6 Unzen genossenen Rattengift zu sterben droht, von edler Rache aber erfüllt, Lauretten seine Erbschaft von 30,000 Thalern vermachen will. Seinem Verwandten jedoch die Miterbschaft streitig zu machen, ist es nöthig sich noch vor seinem Tode mit Lauretten in extremis zu verbinden, wobei die ergötzliche Figur eines tauben und hinkenden Podesta (Bariton) auch sogleich behülflich ist. Der Ehecontract war schon fertig, der Name des Bräutigams wird nur verändert, und nachdem die Unterschrift erfolgt, erscheint a tempo e molto der Chorus. Dem in Höllenqualen sich windenden Erblasser eine Erleichterung zu gewähren, reicht ihm aber Laurette einen Trunk aus dem Kruge mit dem Wunderwasser, dem Volke wohl bekannt, und — siehe da — der Sterbende erwacht zum neuen Leben, und der Alte ist gezwungen gute Miene zum bösen Spiel zu machen. Die Oper schließt also mit einer lustigen Heirath, und der geprellte Alte tröstet sich mit seinem vergrößerten Weltruhm.

Die Aehnlichkeit des Süjets mit der classischen Operette „der Dorfbarbier" und zugleich mit Donizetti's Liebestrank ist zwar in die Augen springend, wird aber durch scenische Pikanterien, durch andere Verhältnisse und durch einen ganz verschiedenen Genre der Musik so verwischt, daß durch diese Reminiscenz der Genuß des Vergnügens wohl schwerlich leiden wird, wie denn ja überhaupt die Erfahrung zeigt, daß die Erinnerung an Dagewesenes einer Oper, deren Musik gefällt, niemals schadet.
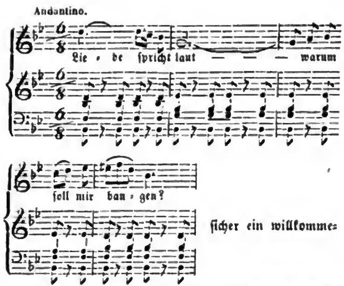
Die gereimte Uebersetzung ist gelungen und geht mit dem musikalischen Ausdruck Hand in Hand, nur dürfte der Sänger hier und da einige Ausdrücke mildern, die uns selbst für eine Burleske zu hart scheinen würden, wenn z. B. der primo amoroso zu seiner Geliebten singt: „Muthig werd' ich Kopf und Kragen für dich und deine Liebe wagen"; oder: „und für den frechen Lumpen mußt du das Wasser pumpen?" (Solche Ausdrücke passen allenfalls im Munde eines Tartaglia.) Oder wenn Lauretta singt: „hoch recken sich alle Nasen", u. s. w. Es giebt überhaupt Worte, für welche die Musik keine Töne haben sollte.

Jede einzelne der elf Nummern zu citiren finden wir überflüssig, weil jede musikalische Beschreibung doch immer hinter dem Geiste einer Composition zurückbleiben wird, und weil unsere Leser sich weit besser durch das Ohr wie durch das Auge überzeugen werden. Es genüge daher nur zu sagen, daß der gefällige und anspruchslose Styl der Handlung angemessen ist, daß die fließende Stimmführung von Erfahrung zeigt, und die Begleitung durchgehends einfach gehalten dem Sänger untergeordnet erscheint. Obgleich nur der Clavierauszug vor uns liegt, so zeigt doch die ganze Anlage, und bürgt uns der Name des Protectors dieser Oper für eine feine und interessante Instrumentirung. Die Nummern sind durch Recitative und Wechselgesänge zwanglos mit einander verbunden, die Oper ist also ohne Dialog. Was aber immer die Hauptsache bleibt, so werden sich die Sänger für ihre Partien interessiren, wofür uns die höchst sangbaren Arien und Cantilenen der drei Hauptpersonen Bürgen sind. Hier und da vielleicht etwas zu nobel gehaltene Melodien thun wohl keiner Oper einen Eintrag. Um nur Einiges hervorzuheben, so trägt das rabulistische Auftreten Tartaglia's im ersten Finale mit folgender Melodie:

Allegro.

Er ist da er ist da er ist da, der Signor Tartaglia

die ächte vis comica, und wird stets ergötzen, wenn auch die ganze Erscheinung ein Doppelgänger Dulcamara's ist, so wird das Lied Belloni's Nr. 5 im 2ten Act, welches so beginnt:
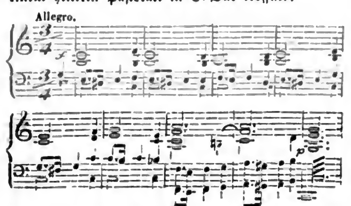


sicher ein willkommener Fund für Sänger und Verlag bleiben, und wenn Laurettens Arie Nr. 2 beginnt:

Allegro.

Muß tanzen die Saltarella, zu dem Schall des Tamburin.

so wird man wohl nicht im Zweifel sein, weß Geistes Kind hier die Feder geführt hat.

Die Ouvertüre besteht aus vier Sätzen, von einem heiteren Pastorale in C-Dur eröffnet:



welches in einem süß sentimentalen Satz in As-Dur übergeht. Durch eine Solo-Cadenz, wahrscheinlich Clarinette, eingeleitet, wechseln alsdann zwei heitere Sätze, eine Tarantella in C-Moll mit einem $\frac{2}{4}$ Tact derselben Tonart ab (das Thema der oben angeführten Arie Laurettens), worin ganz die hüpfende und naive Manier herrscht, worin sich Flotow's Muse besonders zu gefallen scheint. Hin und wieder taucht dann wieder ein Anklang des obigen Postorales dazwischen auf, und das Ganze endet mit einem langen italienischen Schluß.

Somit glauben wir diesem interessanten Operchen, das mit wenig Mitteln so leicht in Scene zu setzen ist, eine freundliche Aufnahme auf Deutschlands Bühnen vorbereitet zu haben.

C. G.

Vermischtes.

Unser Mitarbeiter, Dr. Lindner in Berlin, schreibt in der „Berlinischen Zeitung" über eine neue Erfindung im Mechanismus des Pianoforte Folgendes: **Das Schönemann'sche chromatische Octaven-Piano.** Schon vor längerer Zeit hat man Versuche gemacht, bei dem Pianoforte einen Mechanismus anzubringen, vermittelst dessen durch den Druck einer Taste zugleich die Octave des dazu gehörigen Tones angeschlagen würde. Dieselben blieben jedoch durchaus ungenügend, bis es dem hiesigen Pianoforte-Fabrikant Hrn. C. J. Schönemann in Verbindung mit dem Prof. Dr. F. H. Müller (ebenfalls in Berlin) gelang, einen derartigen Mechanismus herzustellen, welcher den strengsten Anforderungen der Technik und Kunstausbildung entspricht. Hr. Schönemann verband hiermit noch die von Hrn. Dreschke erfundene Einrichtung der Tastatur, vermöge deren die chromatische Tonleiter gleitend gespielt werden kann (es ist dies das in Frankreich und England patentirte, hier noch nicht bekannte piano monogamme des Hrn. Dreschke), und hat so ein Instrument geschaffen, welches in technischer wie künstlerischer Beziehung von gleich großer Bedeutung ist. Beschreiben wir dasselbe vorerst etwas näher: Es ist die Unteroctave, welche — natürlich mit Ausnahme der Contre-Octave — mit jedem Tone nach dem Belieben des Spielers verbunden werden kann, und zwar ist diese Verbindung weder für den Bau des Instrumentes, noch für den Spielenden eine besonders schwierige.

Der innere Mechanismus ist so eingerichtet, daß er weder im Saitenbezuge noch im Hammerwerke eine Aenderung bedingt, die Tastatur ist mit der gewöhnlichen durchaus übereinstimmend — (eine besondere chromatische Tastatur ist außerdem vorhanden) — und der Spieler hat nur die nähere Bekanntschaft mit drei Pedalen (Zügen) nothwendig. Diese drei Pedale setzen entweder die untere Hälfte der Tastatur (bis zum Discant h auf der dritten Linie) — oder die ganze Tastatur, oder endlich die obere Hälfte derselben mit dem Octaven-Mechanismus in Verbindung. Der sichere und angenehme Anschlag wird durch die Anwendung des Mechanismus wohl ein wenig schwerer, verliert aber jene Eigenschaften durchaus nicht, die Handhabung der Züge erfolgt geräuschlos durch den Druck des Fußes, die Dämpfung erleidet nicht die geringste Beeinträchtigung (auch der Monochord ist anwendbar) und die bei-

den Tastaturen behindern sich in keiner Weise. Daß der ganze Bau aber solide ist, und den Anforderungen, welche an die bis jetzt gebauten Flügel-Instrumente gemacht werden, zum mindesten nicht nachsteht, geht daraus hervor, daß nach längerem sehr starken Gebrauche eines chromatischen Octaven-Pianos sich kein Bedürfniß einer Abänderung der Construction geltend gemacht hat. — Gehen wir nun speciell zur Mechanik des Spieles über, so stellt sich als der wesentlichste Vorzug dieses Instrumentes zunächst eine große *Erleichterung* des Spieles heraus. Wo das Anschlagen einer Taste in Verbindung mit dem geeigneten Pedale zur Hervorbringung der Octave genügt, da wird sich das schwierige Octavenspiel von selbst ganz anders gestalten als bisher. Wie ermüdend für die Hand ist es, längere Passagen in der gespannten Haltung, welche zur Angabe der Octave gehört, durchzuführen, wie im besten Falle immer nur annäherungsweise zu erreichen, und mit wie vielen Schwierigkeiten verknüpft ist die melodische Behandlung von Octavengängen! Bei dem Schönemann'schen Instrumente verschwinden beide Schwierigkeiten vollkommen, da ein Druck mit dem Fuße sie überwindet, während die Hand nur in der gewöhnlichen Weise angestrengt ist.

Ein zweiter Vortheil dieses Instruments ist die größere Vollständigkeit und in Verbindung hiermit die größere Tonwirkung. Die Verdoppelung der Accorde, gebundene Octaven und Accorde, neue Accordfolgen, eine wahre Kraftscala, mit einem Worte die zwiefach gesteigerte Wirkung aller Effecte, welche bis jetzt das Pianoforte zu leisten vermochte, ergeben sich von selbst. Welch' eine Fülle von Abstufungen liegt zwischen dem leisen Erklingen des einfachen Tones bis zu dem donnernden Ertönen sechzehnstimmiger Accorde! Welche unendliche Reihe von gesteigertem Ausdruck steht jetzt dem Spieler zu Gebote, wenn er nicht nur die doppelte Stärke (und zwar nicht durch Verstärkung desselben Tones, sondern durch die Erweiterung der erklingenden Töne) anzuwenden vermag, sondern durch alle Abstufungen hindurch jene melodische Behandlung, die gesangreiche, schwellende Tonfolge wiedergeben kann, welche unter der Mühe des Greifens und Hackens unserer gegenwärtigen Virtuosität so ziemlich gänzlich verloren gegangen ist. Zudem schlägt ein schneller Druck des Octavenpedals die Unteroctave sämmtlicher mit der Hand niedergedrückter Tasten an; ein ganz neuer Effect, der sich auf die vielfachste Weise benutzen und zur Erleichterung des Spiels anwenden läßt. Wir haben unter Anderem die C-Moll Symphonie von Beethoven in der Liszt'schen Bearbeitung auf diesem Instrumente vortragen hören, und unwillkührlich drängte sich der Ausruf hervor, daß nun erst überhaupt das Instrument gefunden sei, welches der Bestimmung des Pianoforte: Orchester im Kleinen zu sein, entspreche. Und das ist der große Gewinn für die Kunst, welchen diese Erfindung darbietet, daß sie die wahrhaft künstlerische Spielart mit weit größeren Effecten vereinigt als die geübtesten Virtuosen auf den bis jetzt gebräuchlichen Instrumenten hervorbringen können. Jetzt endlich sind dazu begründete Aussichten vorhanden, daß man durch die Technik selbst wieder in dieser erhöhten Vollendung zu jenem *sinnvollen, melodischen* Spiele, mit einem Worte zum Gesang zurückkehren werde, welcher durch die Technik wie sie jetzt ist gerade zu zerstört und in ein widerliches Gelärm, in ein mühseliges Abquälen verwandelt worden war, wobei wohl die mechanische Fertigkeit, nimmermehr aber (mit sehr wenigen Ausnahmen) die *musikalische* Leistung zu bewundern war. Wir werden so durch die veränderte Grundlage des Spieles vielleicht auch eine Veränderung in den Kunstwerken selbst erhalten, eine bessere Richtung, welche mehr den inneren Gehalt als die künstliche Anhäufung widernatürlicher Kunststückchen berücksichtigt, wird sich Bahn brechen. Es bedarf übrigens, wie Manche glauben könnten, nicht *neuer Compositionen* um dies Instrument ins Leben einzuführen. Dem geübteren Musiker und Dilettanten wird es, mit einiger Mühe, bald gelingen, die vorhandenen Werke sich selbst zu arrangiren; für die Ungeübteren ist leicht ein Arrangement zu machen, welches ohne große Schwierigkeiten zu lernen ist. Es bedarf kaum mehr als einiger neuen Zeichen.

Uebrigens haben sich die bedeutendsten Künstler und Instrumentenbauer äußerst günstig über das Schönemann'sche Piano ausgesprochen. Dies bezeugen schriftliche Zeugnisse von Mendelssohn (kurz vor seinem Tode ausgestellt), Moscheles, Erard u. A. Um dasselbe aber in das Leben einzuführen, bedurfte es eines Mannes, der sich Mühe gab, die Mechanik des Instruments sich vollkommen zu eigen zu machen. Hr. Dreschke hat dies mit vielem Erfolge gethan, und wird in nächster Zeit in einem öffentlichen Concerte durch den Vortrag sehr verschiedener Piecen die hier angedeuteten Vortheile und Wirkungen desselben zur allgemeinen Anschauung bringen; und es ist keinen Augenblick zu bezweifeln, daß, sobald dies geschehen sein wird, sich die Verbreitung dieses Instruments als eine Nothwendigkeit herausstellen wird. Zum Privatgebrauch, zur Anwendung in Singakademien und Aufführung von größeren Piecen mit Pianobegleitung, ja zur Tanzmusik — kurz für Alle, die die Kunst lieben und fördern und überall, wo größere Räume zu füllen sind, — also quantitativ und qualitativ ist dieses Instrument ein ganz entschiedener und darum unabweisbarer Fortschritt. Nur ein kleiner Theil wird damit unzufrieden sein, — *die Clavierspieler*, deren ganzes Verdienst in ihrer Technik liegt.

Dr. *Lindner*.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 35.** Den 28. October 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die mittelalterliche Tonbühne.

(1500.)

Die Bemerkungen über die Tonbühne des Mittelalters, welche wir an die Bildwerke der Thorbogen der Trierer Liebfrauenkirche, wie an die entsprechenden Steingebilde des Kölner Domes knüpften, sind in früheren Jahrgängen dies. Zeitsch. mitgetheilt worden; wir glauben den Lesern mit einer Fortsetzung der Betrachtungen nicht beschwerlich zu fallen, in dem wir die spielenden Engel von Thann bei ihnen einführen. Thann, auf der Grenze zwischen Elsaß und dem Sundgau gelegen, ist in der Neuzeit durch sein Fabrikwesen so berühmt, als es im Mittelalter durch seinen Münster war, ein gothisches Prachtgebäude, das mit dem Straßburger und Freiburger sich, wenn auch nicht messen, doch vergleichen darf. Dieses schöne Gebäude wurde schon im 13ten Jahrhundert, vielleicht noch früher, theilweise gegründet, im Jahre 1430, als unterdessen die Gemeinde durch Wallfahrt reich geworden war, nach einem großartigeren Maaßstabe angelegt und gleich in Bau genommen. Erst gegen 1500 scheint der jüngere Theil der Kirche, welcher zugleich der reichere und schönere ist, vollendet worden zu sein. Zu diesem Theile gehört der Haupteingang, das große Thor, das sich in eine Reihe von Tiefungen zurückzieht, die alle mit schönen feingearbeiteten Steingebilden ausgefüllt sind. Die inneren Tiefungen enthalten Darstellungen aus dem alten Bunde, aus der Lebensgeschichte des Heilandes, aus dem Leben des heiligen Thibolts, des Ortsheiligen. Die letzte Tiefung aber, die äußerste, enthält tonkünstlerische Engel, enthält die Tonbühne der Bauzeit, des Jahres 1500.

Wir wollen die Aufstellung dieser tonkünstlerischen Engel geben, ihre Tonzeuge beschreiben, dann ein Wort über diese Tonbühne im Allgemeinen folgen lassen.

Beginnen wir oben, so ist die höchste Stelle der Tiefung, die Bogenspitze, wie dies auch nicht anders thunlich, von keinem Engel eingenommen, sondern zu beiden Seiten des Bogens sind dieselben in gleicher Zahl aufgestellt. Der oberste der rechten Seite ist ein Geiger, die Geige aber, welche er handhabt, ist kleiner, als die anderen Tonzeuge dieser Art in den Händen der übrigen Meister. Die folgende Stelle nach ihm (rechts) ist ebenfalls von einem Geiger eingenommen. An der dritten Stelle steht ein Zitterspieler, welcher ein Tonzeug führt, das der italienischen Guitarre nicht unähnlich ist. In der Reihe folgt diesem der vierte, mit einem Blasetonzeuge, das dem heutigen Fagott sehr nahe kommt, nur nach unten zu eine becherartige Erweiterung trägt. Nach diesem, als fünften, folgt ein Meister, welcher eine Flöte hält, aber eine solche, welche oben durch einen Schnabel angeblasen wird, ein Tonzeug, das der heutigen Clarinette ähnlich ist. Der sechste Engel der Reihe spielt die jetzt ganz verschwundene Laute, wogegen der siebente Engel eine Orgel handhabt, und zwar ein Tonzeug, welches weit ausgebildeter ist, als die, welche wir schon in älteren entsprechenden Bildwerken beobachtet haben. Die achte Stelle, unter der

Orgel, nimmt ein Zitterspieler ein, und zwar einer, welcher ein Tonzeug nach Art der sogenannten Tiroler-Zitter führt, das nur durch die Größe, durch die Haltung wiederum der Harfe nahe kommt. Mit diesem Meister schließt die Reihe rechter Hand ab. Springen wir zur linken hinüber und beginnen bei ihr ebenfalls oben, wo wieder ein geigender Engel den Reigen zu führen scheint. Auf der zweiten Stufe unterwärts begegnen wir einem Tonzeuge, welches geblasen wird nach Art der heutigen Schalmei (Oboe), auch unten zu Ende einen Schalltrichter hat, welcher jenem des genannten Tonzeuges gleichkommt. Die tiefere Stufe wird von einem Engel eingenommen, welcher einen Baß handhabt, und zwar ein Tonzeug, welches ungefähr mitten zwischen heutigem Violoncell und dem Contrabaß inne steht. Unter diesem Baßgeiger begegnen wir wieder einer Tiroler-Zitter, aber einer kleineren als der früher erwähnten. An der fünften Stelle ist wieder ein Geiger angebracht, und zwar mit einer größeren Geige, als die oberen Künstler dieses Tonzeuges tragen; an der folgenden wechselt wieder ein Zitterspieler mit einem Tonzeuge, welches den heutigen Guitarren näher kommt, von denen wir eines auf der anderen Seite schon beschrieben haben. Die siebente Stelle nimmt ein Meister ein, welcher ein schalmeiartiges Tonzeug spielt, nur ist dasselbe länger wie das oben beschriebene, hat einen Schalltrichter zwar mit den Löchern unserer heute üblichen Schalmei (Hautbois), aber dabei der Kugelgestalt sich nähernd, so daß die Wände des Trichters sich unten wieder verengen. Der letzte Platz dieser Reihe ist von einem Künstler eingenommen, welcher wieder die, auf der anderen Seite beschriebene Schnabelflöte mit weitem Schalltrichter bläst, ein Tonzeug, das unserer Clarinette gleichkommt, wohl auch die Zinke bedeuten kann, die noch im verwichenen Jahrhundert beliebt und gepflegt ward.

Die hohlkehlenartige Vertiefung, welche obige Steingebilde enthielt, schließt hier und läuft in einen Tester, in eine Decke eines Bildwerkes aus, welchem unterhalb ein vorspringender Kragstein (eine Console) entspricht. Die Bilder-Nische zwischen diesen beiden vorragenden Steinen auf beiden Seiten ebenmäßig angebracht, ist leer, scheint auch noch nicht besetzt gewesen zu sein, sondern für die Schutzheiligen der Tonkunst bestimmt, wenn nicht gar für die Lenker der oben beschriebenen Tonbühne. Um so mehr sind wir versucht, letzterer Meinung das Uebergewicht zu geben, als die innen zunächst folgende Tiefung, die oberhalb den Bild-Nischen heilige Kirchenväter enthält, unterhalb den besagten Nischen, gleichsam zur Fortsetzung der Tonbühne, an jeder Seite drei Stellen übereinander zeigt, welche als Andeutung des Gesanges hübsch gearbeitete Sängerpulte aufweisen. Die Leiter und Lenker ständen also inmitten zwischen der Tonbühne und der Gesangbühne an der rechten Stelle. — Was den Gesang selber betrifft, so haben wir sechs Pulte, drei zu jeder Seite, also einen Gesangchor so vollkommen, als wir ihm noch nicht in ähnlichen Werken begegneten. Die Pforte des Kölner Domes, welche wir früher beschrieben, hat zwar vier Stimmen, hier aber treffen wir an jeder Seite einen dreistimmigen Chor, einen der Frauen, einen der Männerstimmen, welche beide zusammenklingend von großer Wirkung sein mußten, und an die gewaltigen vollstimmigen Gesangwerke erinnern, welche die vorigen Jahrhunderte für Kirchengesang geschaffen haben.

Gleiche Vollkommenheit finden wir in der Tonbühne ausgesprochen in Vergleichung mit den Tonbühnen, welche wir aus der Betrachtung anderer Thorbogen zusammengesetzt haben. Vor allem finden wir das vollkommenste und ausdrucksfähigste Tonzeug, die altdeutsche Geige nach ihrer wahren Bedeutung, d. h. in überwiegender Mehrzahl, vertreten, indem allein vier Geigen und ein Baß, eine Kniegeige, den Reigen anführen. Wenn wir hier die Zitterarten, wie die Laute, noch dazu zählen, welche wir oben beschrieben haben, so erhalten wir ein Verhältniß zwischen Saiten- und Blasetonzeugen, wie es unsere bestzusammengestellte Tonbühne kaum liefert. Die Blasetonzeuge selber sind eben so fähig, dem Gesammtgewebe die nöthige Färbung zu geben, einen nicht geringen Farbenreichthum zu verbreiten, indem die Flöte, die verschiedenen Schalmeien (Oboe), die Zinke (Clarinette), das Fagott (der Pommer, oder, wie die Limburger Chronik sagt, die Happe) schon einen größeren Reichthum entfalten, als wir es in manchem Haydnschen oder Mozart'schen Tonspiele (Symphonie) antreffen. Zu diesem Reichthume von Blasetonzeugen tritt nun noch die Orgel, wohl in der Weise, wie sie Händel in seinen Oratorien anzuwenden pflegte, und giebt der Bühne den höchsten Ausdruck und Glanz, dazu eine Kraft, die gerade in unseren Tagen durch Felix Mendelssohn's Bemühungen wieder in Anwendung gekommen ist.

Neben diesen Vorzügen hatte die Tonbühne der oft berührten Zeit noch jenen, daß die Tonzeuge einer kindlichen Zeit, die wir als Spielereien betrachten könnten, wenn unsere Zeit nicht auch die ihrigen anwendete, ganz verbannt sind. Wir begegnen keiner Klingel mehr, keinem Triangel, keinem Tamburino, keiner Sackpfeife, wie wir deren in den Tonbühnen vergangener Jahrhunderte begegnet sind, alle Tonzeuge sind gediegener Art, wirklich eines tonlichen ernsten

Ausdruckes fähig. Das Ganze ist der Kirche würdiger, ist fähig die herrlichsten und ernstesten Gedanken in Tönen auszudrücken.

Somit hätten wir denn schon im Jahr 1500 eine Tonbühne, eine Gesangbühne im Vereine, wie sie hinter der heutigen nicht weit zurückstehen, wie sie dieselbe vielleicht in einzelnen Gliedern überwiegen dürfte, hätten die Gewißheit derselben in einer steinernen Urkunde versichert. Weiter aber, als über das Jahr 1500, werden wir unsere versteinerte Geschichte des Orchesters nicht verfolgen können. Vielleicht mag sie in einigen Werken ähnlicher Art höher hinauf ins Alterthum leiten, als wir sie schon beobachtet, was aber die Neuzeit betrifft, so tritt mit dem genannten Jahr in der Baukunst die sogenannte Wiedergeburt, die Nachbildung der alten griechischen und römischen Kunst, ein, die sich nun auch auf die christliche Kirche erstreckte, die bisher geltende mittelalterliche Bauweise rücksichtslos verdrängte.

Statt der steinernen Denkmale finden sich aber andere, vielleicht dauerhaftere, die Notenschrift hat sich vervollkommnet, der Druck ist erfunden, erstreckt sich nun auch über Tonwerke, und die Geschichtschreiber würdigen die vervollkommnete Kunst ihrer Aufmerksamkeit, verbreiten sich in ihren Aufzeichnungen weitläufiger über die Tonbühne, über den Gesang ihrer Zeit.

A. v. Waldbrühl.

Gesänge zum Schulgebrauch.

J. C. G. Nitsche, *Musikalischer Mädchenliederkranz*. Enthaltend: eine Menge beliebter Lieder mit zwei- oder dreistimmigen Singweisen. 1stes Heft. — Grünberg, Fr. Weiß. Erste u. zweite Stimme 2 Sgr. Dritte Stimme 5 Sgr.

Dem Bedürfniß nach derartigen Sammlungen ist man von verschiedenen Seiten in neuerer Zeit abzuhelfen bemüht gewesen, so daß dieser Theil der musikalischen Literatur schon eine recht ansehnliche Menge von zweckdienlichen Gesängen aufzuweisen hat. Das vorliegende Heft des musikalischen Mädchenliederkranzes reiht sich ähnlichen anderen an. Bietet es auch nichts Hervorstechendes, so ist doch die Auswahl nach Inhalt und Form dem Zwecke entsprechend. Die Bestimmung der Zeitmaaße nach rheinländischen Zollen, welche jedem Liede beigegeben ist, erscheint völlig überflüssig. Einmal ist diese Weber'sche Tempobestimmung gar nicht mehr in Gebrauch (vielleicht nur in einzelnen Ausnahmen), sodann ist es überhaupt seltsam, bei so einfachen Liederchen eine Tempobestimmung darüber zu setzen. Wer sollte wohl bei so klar vorliegendem Inhalt entschiedene Mißgriffe thun? Man lasse doch der Individualität freien Spielraum. So viel verständigen Sinn hat wohl jeder Dorfschulmeister, daß er diese Liedchen mit richtigem Verständniß singen lassen kann.

Em. Klitzsch.

La Clemenza di Tito.

Kein Operntext ist wohl so oft componirt worden, als der Titus des Metastasio. Zuerst bearbeitete ihn Antonio Caldera 1734 für die Bühne in Wien. Dann nahm ihn 1738 der berühmte J. A. Hasse in Dresden vor. Darauf wählte sein Nachfolger, der Kapellmeister Naumann, denselben 1768, als der Churfürst Friedrich August die Regierung angetreten und sich vermählt hatte. Endlich griff Mozart dazu, als Leopold II. in Prag 1790 gekrönt wurde. Seine Arbeit, in diesem Fache die letzte, hat sich bis auf diese Stunde erhalten, die vorhergegangenen sind vergessen. Allein einen eben so eigenthümlichen als belehrenden Genuß müßte es gewähren, wenn in einem sogenannten historischen Concerte irgend eine Arie aus diesem Texte mit den verschiedenen Compositionen der Reihe nach vorgetragen würde. Die verschiedene Auffassung des Textes und eben so verschiedene Melodie wie Instrumentation müßte hierbei noch klarer hervortreten, als wenn nur überhaupt ältere Tonwerke an einander gereiht werden.

C. F. B.

Notiz.

Neue Sonate für die Orgel von A. G. Ritter.

Unterzeichneter kann es nicht unterlassen, für diejenigen, welche sich für Orgelcomposition interessiren, die, wenn auch nur flüchtige Nachricht zu bringen, daß Hr. Ritter eine Sonate E-Moll für die Orgel —, quasi una Fantasia, vollendet hat, welche, nach meinem bescheidenen Ermessen, sich den besten Werken unserer Zeit in diesem Fache wahrhaft würdig zur Seite stellt. Der geehrte Componist hatte die Güte mir die Sonate auf der vortrefflichen Orgel in der Ulrichskirche zu Gehör zu bringen, und muß ich offen gestehen, daß ich durch den frischen Schwung, welcher das Ganze vom Anfang bis zum Ende durchweht,

und durch die treffliche Arbeit von Neuem mit hoher Achtung gegen den Verfasser dieses Werkes durchdrungen worden bin. Hr. Ritter hat der musikalischen Welt mit diesem Opus ein Geschenk gemacht, für das ihm gewiß Alle, welche es näher kennen lernen, herzlichen und aufrichtigen Dank zollen werden.

Magdeburg, im October 1849.

Julius Mühling,
Organist an der Kirche zu Sct. Ulrich.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Einunddreißigster Band. **№ 36.** Den 31. October 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^{1}/_{2}$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^{1}/_{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Chorgesang.

Rob. Schumann, Op. 67. Heft 1. Romanzen u. Balladen für Chor. — Leipzig, Whistling. Partitur u. Stimmen 1½ Thlr. Partitur allein 15 Ngr. Stimmen allein 20 Ngr. Jede Stimme einzeln 5 Ngr.

Das Heft enthält 5 Nummern: „der König von Thule" von Göthe, „Schön-Rohtraut" von E. Mörike, „Heidenröslein" von Göthe, „Ungewitter" von Chamisso, „John Anderson" von Burns.

Der Gesichtspunkt, unter welchem diese Gesänge zu betrachten sind, ist der des Volksliedes, und in dieser Auffassung liegt zu gleicher Zeit die Vertheidigung der ausgewählten Texte für den mehrstimmigen Gesang. Schon bei der Besprechung eines früher erschienenen Heftes für gemischten Chor von Schumann (Op. 53) habe ich auf diesen Punkt hingedeutet. Die dort gewählten Gedichte sind sämmtlich von R. Burns, und obwohl diese in ihrem Entstehen auf gewisse concrete Fälle Bezug haben, so lag doch wiederum in dem Umstande, daß sie einer ganzen Nation zum Eigenthum geworden, die volle Berechtigung für die von dem Componisten gewählte musikalische Ausführung. Unter denselben Fall rechne ich auch in diesem Hefte das letzte Lied: „John Anderson" von Burns. Die ersten vier Lieder dieses Heftes sind in ihrer poetischen Fassung in solchem Grade als Volkslieder und Sagen zu betrachten, daß man mit Recht behaupten darf, der Componist habe den besten Ton getroffen, wie man sie singen soll.

Ich wage nicht, irgend einem aus der Reihe der hier vorliegenden Gesänge einen besonderen Vorzug zu gestatten. Soll ich nach meiner individuellen Ueberzeugung mich aussprechen, so würde ich dem zweiten, „Schön-Rohtraut" von Mörike, mich am liebsten zuwenden, weil es von musikalischer Seite am freiesten und leichtesten gearbeitet, und vom Anfange bis an's Ende in unbegrenzter Zierlichkeit und Lieblichkeit dahin fließt, während ich in den anderen an einigen Stellen Härten und Gemachtes zu bemerken glaube. Auch sind die Verse der Romanze reizend und so verschämt und züchtig geschrieben, wie der erröthende Knabe, dem Schön-Rohtraut das Blut in die Wangen jagt:
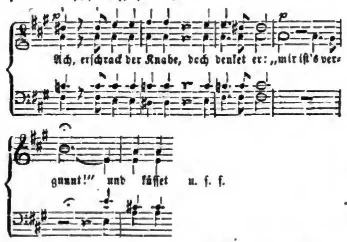
> „Was siehst mich an so wonniglich,
> Wenn du das Herz hast, küsse mich!"
> Ach — erschrak der Knabe. —
> Doch denket er: „mir ist's vergunnt!"
> Und küsset Schön-Rohtraut auf den Mund.
> „Schweig stille, mein Herz, schweig still!"

Und der Knabe singt weiter:
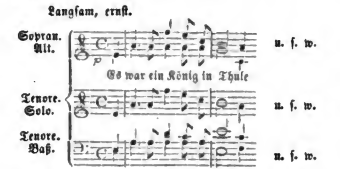
> „Und würdest du heute Kaiserin,
> Mich sollt's nicht kränken:
> Ihr tausend Blätter im Walde wißt,
> Ich hab' Schön-Rohtraut's Mund geküßt —
> Schweig stille, mein Herz, schweig still!"

Es lebt in diesem Bilde der blondgelockte germanische Knabe, zarter und bescheidener als der lüsterne, glühende Cherubino. Beide dann vereinigt, der Knabe und Schön-Rohtraut, glänzen im Heiligenschein eines

Madonnenstücks gegenüber dem frivol gallischen „Si jeunesse savait!" — Ich habe nur wenige Musikstücke gesehen, in denen Verse und Töne in so vollständiger Harmonie vereinigt wirken. Einzelne Stellen sind unnachahmlich, so diese:



und viele andere, die ich hier leider wegen Mangel an Raum nicht mittheilen kann. Der Dichter mag dem Componisten großen Dank sagen: die von ihm gegebene Skizze hat sich in ein Bild voll prächtiger Farben umgewandelt. Schön-Rohtraut und der Knabe erglänzen als Ideale der Schönheit und des Glückes. — Nr. 1 „der König von Thule" erinnert in seiner musikalischen Darstellung an das erste Lied der schon vorhin von mir angezogenen Sammlung von Burns, indem hier, wie dort, dem melodieführenden Sopran noch eine Unison-Stimme im Tenor beigefügt ist, so daß die Melodie durchaus in Octaven erscheint und dadurch das Ansehen eines Volksgesanges gewinnt.



Der Gesang in seinem Ernst und seinem düsteren, schweren Dahinschreiten erklingt als ein würdiger Sterbehymnus des alten Helden; unter solchen Bardenklängen geht der greise König würdig in das Reich Odins ein. — Nr. 3 „Haidenröslein" (Sah' ein Knab' ein Röslein stehn) von Göthe, vermag ich nur interessant zu nennen. Das gehackte, spielende Motiv fügt sich, weil es muß, und die lang liegenden Bässe vermögen nach meiner Ansicht wohl dem Musiker Aufmerksamkeit abzunöthigen, aber an die Künstler muß man, und gewiß in diesem Fache nur zuletzt denken, und dann nur so viel, daß man sein musikalisches Gewissen nicht leichtsinniger Weise verletzt. — Nr. 4 „Ungewitter" von Chamisso, ist ein gewaltiges Lied. Seine rechte Wirkung ist abhängig von einer massenhaften Ausführung; schwache Kräfte werden an ihm scheitern und auf keine Weise den gewaltigen Absichten des Componisten entsprechen. Die technische Ausführung ist sehr schwer, und es erscheint nothwendig, den Componisten darauf hinzuweisen, daß er die Schranken innehalte, welche die Natur der Ausführung des vielstimmigen Gesanges gesetzt hat. Ich mag diese Bemerkung nicht zurückhalten, und wenn ich auch für diesen speciellen Fall zugebe, daß die äußerste Grenze von Seiten des Componisten noch nicht überschritten ist, so fehlt doch nicht eines Haares Breite bis zu diesem Ziele. Ein ähnlicher Fall findet sich in den Burns'schen Gesängen, in welchen das Lied „Zahnweh" aus den oben bemerkten Ursachen für immer unbenutzt schlummern wird, obgleich die Auffassung dieses Liedes in dem ganzen Hefte unbezweifelt die genialste zu nennen ist. — Nr. 5 „John Anderson" von Burns, nimmt augenblicklich das Herz gefangen durch den wehmüthigen, seelenvollen Ton, welcher der Dichtung ganz angemessen erscheint. Es ist sehr leicht gesetzt und vermag den verschiedenartigsten Kreisen musikalischer Bildung zu genügen.

A. F. Riccius.

Leipziger Musikleben.

Erstes bis drittes Abonnementconcert.

Unsere Abonnementconcerte haben am 30sten Sept. wieder begonnen. MD. Rietz ist auch für diesen Winter zum Director ernannt, da N. W. Gade leider es immer noch vorzuziehen scheint, in seiner Heimath zu weilen. An der Spitze des Orchesters steht, wie bisher, Concertmstr. David. Das erste Concert, welches ich zu besuchen verhindert war, bot des Bemerkenswerthen nicht viel. Die Damen Cornet aus Hamburg, Mutter und Tochter, hatten die Gesangsvorträge übernommen. Man lobte die gute Stimmbildung der Ersteren, fand aber die Stimme schon sehr im Abnehmen; die Letztere bezeichnete man allgemein als Anfängerin. Hr. J. Joachim spielte Mendelssohn's Violinconcert, eine schon öfter von ihm gehörte

Leistung, und setzte sich damit von Seiten des Publikums der Bemerkung aus, die ich vernahm, daß er wohl nur zwei Werke, die Violinconcerte von Beethoven und Mendelssohn, auf seinem Repertoire habe. Ich bedauere, daß der treffliche Künstler nicht ausreichend auf den Umstand Rücksicht zu nehmen scheint, daß die beste Leistung an Interesse verliert, wenn sie zu oft wiederkehrt. Erinnere ich mich recht, hörten wir ihn früher nur noch in einem Spohr'schen Concert und eigenen Compositionen. Von Instrumentalwerken kamen die Oberon-Ouvertüre von Weber und Beethoven's Pastoralsymphonie zur Ausführung. — Das zweite Concert am 7ten Oct. brachte von Instrumentalwerken Mendelssohn's Ouvertüre: Meeresstille und glückliche Fahrt, und R. Schumann's erste Symphonie, B-Dur. Interessant war der Pianofortevortrag des Hrn. Dr. Th. Kullak aus Berlin. Wir lernten in ihm einen der vorzüglichsten Pianisten der Gegenwart kennen, ausgezeichnet durch enorme Fertigkeit, so wie durch seine in Composition und Spiel sich ausprägende, durchaus solide, ächt künstlerische Richtung. In beiden scheint er seinen Ausgangspunkt von der älteren, Hummel'schen Schule genommen zu haben. Sein Spiel ist äußerst sauber und elegant, weniger ausdrucksvoll und groß. Er trug ein Concert eigener Composition (neu, Mscpt.) vor. Zu große Länge derselben schadete dem Gesammteindruck, obschon eigenthümliche Züge darin uns fesselten. Kürze im Ausdruck ist eine entschiedene Forderung der Gegenwart; Hr. K. schien diese Forderung nicht ausreichend beachtet zu haben. Ueberhaupt möchten wir bei dieser Gelegenheit auswärtige Virtuosen darauf aufmerksam machen, dem Leipziger Publikum nicht allzu umfangreiche Werke zu bieten; sie werden jedenfalls dankbarere Hörer finden, wenn sie kürzere Sachen zum Vortrag wählen. — Frau Palm-Spatzer vom Dresdner Hoftheater sang Scene und Arie der Elvire aus Don Juan, und Cavatine aus „il Templario" von Otto Nicolai. Sie fand Anerkennung, ohne nachhaltigen Eindruck hervorzurufen. Eine gewisse Kälte im Vortrag, verbunden mit einer Tonbildung, welche die Stimme dem Klange der Clarinette ähnlich erscheinen ließ, wirkte störend. Eine neue Ouvertüre von Kalliwoda (Mscpt.) vermochte nur geringe Theilnahme sich zu gewinnen. Man fand die Musik dem gewählten Motto wenig entsprechend, und tadelte das nachahmende Anschließen an neuere Meister, so wie man überhaupt bei dem Componisten neuerdings entschiedene künstlerische Gesinnung vermißt. — Das dritte Concert am 18ten Oct. wurde eröffnet mit der Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis von Gluck. Im 2ten Theil hörten wir Spohr's C-Moll Symphonie (Nr. 3). Das Orchester bewährte hier, wie in den bisherigen Aufführungen überhaupt, seinen alten Ruhm. Frl. Caroline Mayer sang Scene aus der Vestalin von Spontini und die Concertarie von Mozart (Nr. 2) und fand die Anerkennung, die ihren trefflichen Leistungen stets gespendet wird. Hr. B. Coßmann, schon oft in dies. Bl. besprochen und als ausgezeichneter Violoncellist genannt, spielte das Adagio und Rondo aus dem H-Moll Concert von B. Romberg. Er überwand die großen und der modernen Spielweise schon weniger zusagenden Schwierigkeiten der Composition glänzend. Seines eleganten, sauberen Spiels gedachten wir schon öfter. Am Schlusse des ersten Theils hörten wir Frl. Rosalie Spyth aus Karlsruhe in einem Harfensolo, „der Feentanz" von Parish-Alvars. Sie fand stürmischen Beifall, wurde gerufen, und trug hierauf noch eine zweite Composition vor. Frl. Spyth hat sich viel von der Art des oben genannten Meisters angeeignet; das Publikum war überrascht, nachdem man die Kunst desselben mit ihm fast für erloschen halten mußte, hier eine Nachfolgerin kennen zu lernen, deren Leistungen alle Beachtung verdienen.

Fr. Br.

Kleine Zeitung.

Stettin. Am 21sten Sept. fand ein Concert des Kapellmstr. Koßmaly nach unsäglichen Hindernissen wirklich Statt. Ungeachtet daß derselbe seit mehreren Jahren als Theater-Musikdirector dem Publikum durch möglichst gelungene Ausführung guter Opernmusik, wie Figaro's Hochzeit, Jessonda u. s. w. manch' einen, hier seltenen Kunstgenuß bereitet, also von seinem Directionstalente offenkundig Zeugniß abgelegt hatte, und auf die Aufführung der Beethoven'schen A-Dur Symphonie, die wir seit Jahren hier nicht gehört haben, in dem angekündigten Concerte besonders hingedeutet war, deckte die Subscriptionsliste noch nicht einmal die Kosten. Hierzu kam noch, daß ein Theil der Musiker, die unter Koßmaly's Leitung Jahre lang gespielt hatten, nur gegen ein Honorar von 1½ Thlr. die Person mitwirken wollten, obschon sie wissen, daß ihr früherer Musikdirector wider alles Erwarten amtlos geworden ist. Dagegen sind die Fünf-Silbergroschen-Concerte, wo vorzugsweise gegnugelt wird, im Flor, und der berüchtigte Flöten-Ritter, der Haus bei Haus mit der Subscriptionsliste in der Hand zu gehen pflegt, bis er hinausgeworfen wird, machte mit seinem Jammerhölzchen ein volles Haus. —!—

Die Beethoven'sche A-Dur Symphonie kam nach einer Probe in einer Art zur Aufführung, daß man das mächtig ergreifende, wie das linde, sanfte Wehen des Beethoven'schen Geistes an seiner eigenen Seele spüren und fühlen konnte, so daß nach dieser Leistung gewiß kein Musikfreund den Saal unbefriedigt verlassen hat. Wir hatten Gelegenheit, diese Symphonie hier schon öfter zu hören, müssen aber bekennen, daß unter Koßmaly's Leitung hier noch nicht gehörte Instrumentaleffecte zur Geltung kamen — wir erinnern nur an die Wirkung der Blechinstrumente und Pauken im Scherzo, — und daß die Koßmaly'sche Direction durch festes, sicheres Ergreifen der Tempi, wie durch das so wohlthuende Feuer edler Begeisterung für ein so hohes Kunstwerk sich vortheilhaft auszeichnete. Die nichtanwesenden Musikfreunde sind jedenfalls eines hierorts seltenen, wahrhaft musikalischen Genusses verlustig gegangen.

Hrn. Kapellmstr. Koßmaly gebührt auch das Verdienst, das Instrumentalwerk eines hiesigen jungen Tonsetzers hier zuerst in die Oeffentlichkeit eingeführt zu haben, was um so dankenswerther erscheinen muß, je seltener, leider! ein Künstler dem anderen auch nur Gerechtigkeit widerfahren zu lassen pflegt. Die Flügel'sche Concert-Ouvertüre erscheint nächstens in Partitur und vierhändigem Clavierauszug (bei J. Guttentag, Trautwein'sche Buch- u. Musikalienhdlg. in Berlin), wodurch dann Gelegenheit gegeben wird, das Werk näher kennen zu lernen, als es nach einmaligem Anhören möglich ist. — Im ersten Theile kamen von hiesigen geschätzten Dilettantinnen, die sich unter Koßmaly's Leitung mit Erfolg im Gesange ausbilden, Lieder von Franz Schubert, Kücken und Koßmaly zum Vortrag. Die Koßmaly'sche Ballade „des Hauses letzte Stunde" mit Orchesterbegleitung, von Hrn. Boschi mit vieler Liebe gesungen, zeichnete sich durch sehr gewählte Instrumentation, wie durch sinniges Einweben eines französischen Volksliedes (Malborough) aus, und bedarf, wie jedes ernste Werk, eines mehrmaligen Anhörens. Hr. Walther trug zum Schlusse des ersten Theiles den Clarinettpart einer hier noch nicht gehörten Mozart'schen Serenade mit edlem Ton und schöner Abrundung vor. Hr. Kapellmstr. Koßmaly, jeden pecuniären Vortheils baar, mag für alle seine vielfachen, aufopfernden Bemühungen in dem Bewußtsein, der Kunst einen Dienst geleistet zu haben, seinen einzigen, aber schönen Lohn finden.

6.

Aus **Dessau** schreibt man uns: Die Concerte haben bei uns wieder begonnen, ein Fräul. Julius aus Berlin debütirte mit Beifall. Vor einiger Zeit wurde auch Schneider's Gideon, ein Werk mit so manchen musikalischen Schönheiten, aufgeführt. Zuvor fand die Einweihung einer neu erbauten Orgel in der Kirche des Dorfes Jonitz (½ Stunde von Dessau) Statt, durch den Kapellmeister Schneider, der auch dem Erbauer, Hrn. Hoff, das günstigste Zeugniß darüber ausgestellt hat. Außer einigen neuen Constructionen überhaupt zeichnet sich die von manchen Stimmen vortheilhaft aus, namentlich Doppelflöte, Hohlflöte, Salicional, die einen besonders schönen Klang haben. Reisende Künstler werden sich an diesem, obgleich kleinen Orgelwerke vollkommen befriedigt finden.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. **Mortier de Fontaine** concertirt in Rostock.

Musikfeste, Aufführungen. Am 14ten October veranstaltete der Eckhardt'sche Gesangverein zu **Freiberg** vor einem zahlreich eingeladenen Auditorium eine Aufführung, in welcher folgende Compositionen zu Gehör gebracht wurden: 1) Quartett aus Elias; 2) Psalm von Bortnjansky; 3) fünfstimmiger Kirchengesang von Cherubini (Tantum ergo sacramentum); 4) Agnus Dei von Hasse (Altsolo und Chor); 5) Kinder- und allgemeiner Chor aus dem Propheten von Meyerbeer; 6) Ländlicher Chor aus demselben; 7) Zigeunerleben von Rob. Schumann. Dann im 2ten Theile die Glocke von Romberg.

Otto Goldschmidt veranstaltet auch diesen Winter im Verein mit den HH. Hafner und Lee Triosoiréen in Hamburg.

Todesfälle. In einem Alter von 96 Jahren starb in Wien **Adalbert Gyrowetz.**

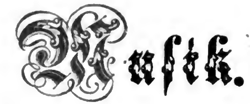
Vermischtes.

Violinmusik zum Verkauf. Wohlwollende Musikfreunde werden freundlich eingeladen, einer bedrängten Familie wohlzuthun, indem sie auf den zum Verkauf ausgebotenen Nachlaß eines unbemittelten Dilettanten, aus zum Theil werthvollen Musikalien für Violine und Streichinstrumente überhaupt bestehend, reflectiren. Die Sammlung ist sowohl im Ganzen als auch einzeln zu haben. Vollständige Verzeichnisse erhält man in der Creutz'schen Buchhandlung in Magdeburg, so wie bei der Red. dies. Bl.; die specielleren Verkaufsbedingungen sind in der genannten Handlung zu erfahren. Es wird gebeten, etwaige Anfragen bis Ende dieses Jahres an die bezeichneten Adressen gelangen zu lassen. Wir machen aus der Sammlung u. A. folgende Werke namhaft: Dobrzynski Op. 20, Dotzauer Op. 15, viele Trios und Quartetts von Haydn, Mozart und Beethoven, Kreutzer 3 Duos für 2 Violinen und das 14te Concert, Onslow Op. 1, 32, 45, 49, 50; viele Werke von A. und B. Romberg, 7tes Concert Op. 9 von Rode, mehrere Quartetts und Quintetts von Spohr, Concerte, Duos und Sonaten von Viotti u. s. w.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 37.** Den 4. November 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Militairmusik in Frankreich.

(Nach G. Kastner's Manuel général etc.)

III.

Es haben sich zu allen Zeiten in der Verwaltung Männer vorgefunden, die theils aus wichtigen Gründen, z. B. Einschränkung der Staatsausgaben, theils aber aus Verkennung der Macht der Töne, erklärte Gegner der Militairmusik waren und auf Verkümmerung der Musikchöre hinarbeiteten. 1807 ward die vorschriftliche Besetzung derselben auf acht, höchstens neun festgesetzt. Nichts desto weniger behielten die Regimenter ihren aus sogenannten Gagisten, geschulten Künstlern, gebildeten Stamm bei, ohne welche nicht auf ein befriedigendes Ensemble zu rechnen war. Nach einer Bestimmung des Kriegsministers war im Jahr 1820 der vorschriftliche Bestand folgender: 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotten, nebst türkischer Trommel und Becken. Es erhob sich über solche Einschränkung gewaltige Klage. Ein gutes Musikchor muß wenigstens aus 24 Mann bestehen, schrieb Odier, und wird auch trotz aller ministeriellen Bestimmungen nie weniger haben. Auch ließen sich die meisten Regimenter nach wie vor gern Abzugsgelder gefallen zur Bestreitung der zu einem glänzenden Chor erforderlichen Ausgaben, und um 1825 führten die Regimenter gewöhnlich: 2 F- oder Es-Flöten, 2 F- oder Es-Clarinetten, 2 Prim- und 2 Secundoboen, 6 erste und 6 zweite C- oder B-Clarinetten, 2 F- oder Es-Trompeten, 4 F- oder Es-Hörner, 6 Fagotten, 2 Posaunen und 2 Contrafagotten, im Ganzen 36 Hautboisten. Da die Verwaltung solche fortwährende Uebertretung der Reglements nicht dulden durfte, und doch auch den offenkundigen Mißstand ihrer Bestimmungen nicht verkennen konnte, beschloß sie zur Beseitigung der Mißverhältnisse durch eine Bestimmung auf breiterer Grundlage den Wünschen des Heeres nachzugeben. Ein Kreisschreiben des Ministers von Clarmont-Tonnerre vom Jahre 1827 erhöhte die Zahl der Hautboisten von 12 auf 27, davon 18 Männer im Dienste und 9 Gagisten; die Ausgaben übernahm der Staat. Bald darauf wurden zur Bestreitung der Musikkosten Abzugsgelder bewilligt; dann auch auf Kosten des Staats die Cavalleriechöre wieder eingesetzt und schließlich den Regimentern erlaubt, ihre Musikbanden aus den nach abgelaufener Dienstzeit verabschiedeten Hautboisten zu vervollständigen. In Folge aber der Insubordination und groben Vergehen, die sich ein Gagist vom 56sten Linienregiment, Namens Mesmer, gegen einen Officier im Dienste zu schulden kommen ließ, wurden im Jahre 1834 die Gagisten gänzlich aufgehoben.

Jene Erweiterungen waren um so dringlicher, als die französische Militairmusik ohne sie nicht im Stande gewesen sein würde, den Fortschritt der Zeit in sich aufzunehmen und somit noch lange auf einer tiefen Stufe der Ausbildung hinter anderen Ländern zurückgeblieben wäre. Es waren nämlich seit einer Reihe von Jahren in der Anfertigung der Blasinstrumente nicht allein wesentliche Verbesserungen und Vervollkommnungen angebracht worden, sondern auch

Neuerungen und Erfindungen, die der ganzen Militairmusik eine neue Gestaltung geben sollten. Wiederum aus Deutschland kam der neue Anstoß. Wir meinen die Erfindung und Ausführung des Klappen- und Ventilsystems an Blechinstrumenten. **Spontini**, der damals von Berlin aus der französischen Akademie der schönen Künste über deutsche Kunstzustände berichtete, und auch mit einigen hiesigen Künstlern in Verbindung geblieben war, führte im Jahre 1823 die ersten Ventilinstrumente in Frankreich ein, und sandte von der Zeit an bis 1831 namentlich dem bekannten Hornisten Dauprat und dem bereits erwähnten damaligen Gardekapellmeister David Bühl eine Reihe von solchen Instrumenten zu, welche den hiesigen Fabrikanten, deren mehrere sich als Neuerer hervorzuthun gedachten, zum Muster dienten. Meifred, der zuerst in Frankreich das Ventilhorn in Anwendung brachte, war auch der einzige, der mit seinem sogenannten alltönigen Horne eine Neuerung einführte. Die chromatischen Instrumente fanden, nachdem sie schon geraume Zeit im preußischen und im österreichischen Heere in Anwendung gebracht worden waren, dann endlich auch im französischen Aufnahme und bürgerten sich allmälig hier ein. Kurz vor der Juli-Revolution wurden auch Versuche mit Pickelflöten aus Blech oder Messing, so wie mit kleinen und großen Blechclarinetten angestellt, die jedoch ungünstig ausfielen, so daß mehrere Regimenter, namentlich in der Cavallerie, die sie eingeführt hatten, wegen der peinlichen, höchst angreifenden Behandlung, diese Instrumente wieder aufgeben mußten.

Es hat lange gewährt, bevor die Militairmusik in Frankreich zu Ehren kommen konnte. Sie ermangelte aller künstlerischen Theilnahme, und ward gleichsam nur als ein erhöhter, ein betonter Trommelschlag betrachtet, der abwechselnd mit diesem zur Aufgabe hatte, den beschwerlichen Marsch durch heitere Aufmunterung zu erleichtern und die Krieger auf dem Schlachtfelde zu befeuern. Eine künstlerische Bedeutung ward ihr nicht beigelegt, größere oder geringere Befähigung und Ausbildung der Ausübenden gar nicht in Anschlag gebracht. Die Leute spielten zum Marsch auf, wie andere zum Tanz, und standen nicht höher in der öffentlichen Meinung als diese; wie diese eine Art Dienerschaft der tanzenden Gesellschaft, so jene im Dienste des Regiments; sie als Künstler zu betrachten ließ sich Keiner beifallen, am allerwenigsten ihre beamteten Genossen in Theater- und Concertorchestern. Auch gab es unter den unbedeutendsten Ripienisten solcher Orchester nicht Einen, der nicht mit höchster Geringschätzung auf sie herabgesehen hätte. Die Meisten von ihnen fühlten diese untergeordnete, wenig ehrenvolle und durchaus nicht erfreuliche Stellung sehr wohl, und konnten sich nicht verhehlen, daß solche Geringschätzung in der Verwahrlosung des ihnen zuständigen Kunstgebietes in gewisser Hinsicht einen rechtfertigenden Grund hatte. Die gebildetsten unter ihnen, die sich dieses beklagenswerthen Zustandes bewußt waren, setzten sich mit Künstlern und musikalischen Schriftstellern in Verbindung, brachten die Sache zur Sprache, wiesen die durchgehende Mangelhaftigkeit der Instrumente nach und die Zusammensetzung der Musikchöre, die ohne alle Berücksichtigung guter und wirksamer Klangverhältnisse, zum größeren Theile mehr ein Ergebniß des Zufalls zu sein schien als des ordnenden Nachdenkens urtheilsfähiger Männer. Diese Klagen fanden Gehör und drangen durch die Tagesblätter in die Oeffentlichkeit. Männer wie **Fetis**, **Castil-Blaze** und **Berlioz** machten sie zum Gegenstande ernster Besprechung und einer Polemik, die eine große Anzahl Aufsätze, Schriften und Gegenschriften hervorrief, durch welche sich der Gesichtskreis erweiterte und der Gegenstand vom künstlerischen Standpunkt eine Wichtigkeit erlangte, der ihm bis dahin noch nicht beigemessen worden war. Da die Aufmerksamkeit nun einmal scharf auf diesen Punkt ihre Richtung genommen, so kamen bei Gelegenheit der großen Militairconcerte, die alljährlich am Namenstage Louis Philipps und zur Feier der Julitage unter den Schloßfenstern im Garten der Tuilerien angeordnet wurden, die gerügten Mängel, die früher ganz unbeachtet geblieben waren, nunmehr vollständig zum Vorschein und zum Bewußtsein der für eine Reorganisation der Militairchöre strebenden Musikfreunde *). Bald sah

---

*) Das erste fand im Juli 1833 Statt. Auf dem vor dem Mittelpavillon errichteten Gerüst fand ein Orchester von 500 Bläsern, und ein Chor von 200 Sängern und 100 Sängerinnen Raum. Das Orchester war folgendermaßen besetzt: 80 große Clarinetten, 8 kleine, 12 Flöten, 10 Oboen, 20 Hörner, 20 Trompeten, 16 Posaunen, 18 Fagotten, 15 Ophycleiden, 22 Contraposaunen und Bombardons, 3 Paar Pauken, 2 türkische Trommeln und 6 gestimmte Trommeln. Zur Ausführung kamen folgende Stücke: Chor aus Salieri's Tarar; Chor und Marsch von Strunz; Schlacht nebst Chor von Schneitzhöffer; heroische Scene und Frauengebet von Berlioz; Gebet aus der Stummen von Portici; Schwurscene aus Rossini's Tell; die Ouvertüren zum Tell, zur Gazza Ladra und zur Stummen. Am meisten wirkte die von 800 Sängern und Bläsern angestimmte Marseillaise, in welche sogleich die ganze umstehende Volksmasse begeistert einfiel. Später kamen diese Concerte sehr herunter, und auch die Begeisterung. Nichts desto weniger trugen solche Aufführungen immer dazu bei, den Eifer der Hautboisten anzuspornen und ihren Ehrgeiz zu stacheln. Einen ganz besonderen Anstoß erhielt die Militairmusik durch die riesenhafte Aufführung der

sich denn auch die Behörde bewogen, dem häufig ausgesprochenen und stets dringlicheren Verlangen eines fördernden Einschreitens irgendwie zu genügen; sie beschloß auf Meifred's, des rühmlich bekannten Hornvirtuosen, Antrag die Begründung einer Musterschule zur Bildung fähiger Kapellmeister, von deren Tüchtigkeit und Sorgfalt sich eine wesentliche Verbesserung der ihnen anvertrauten Musikchöre erwarten ließe. Die Anstalt kam unter dem Namen Gymnase musical zu Stande und übernahm die Ausbildung aller aus dem Heere ihr zugesandten besonders begabten Musikzöglinge und Regimentskinder, die nach vollendeten Studien dem Heere wieder einverleibt wurden. Dem Verfasser des genehmigten Plans, der auch zuerst die Idee einer solchen Anstalt ausgesprochen hatte, erging es bei der Ausführung derselben, wie es schon manchem Anderen in der Welt ergangen war: er ward übergangen, und statt seiner der bekannte Clarinett-Virtuos Berr (eigentlich Beer) zum Director des Instituts ernannt, das später unter Carafa's Leitung kam, unter welcher es noch jetzt steht.

Im Mai 1839 ward dem Musikunterricht im militairischen Gymnasium die Wilhem'sche Methode zu Grunde gelegt, ein erster Schritt zur Einführung des mehrstimmigen Gesanges im Heere, die, Dank dem unermüdlichen Eifer und den unausgesetzten Bemühungen des kunstbegeisterten, thatkräftigen Joseph Hübert, Wilhem's Zöglings und Nachfolgers im Amte, im Jahre 1843 erlangt wurde *). Diese Anstalt versorgt mit kunstgeübten Hautboisten Infanterie-Geniecorps und Marine; die Cavallerie hat zu Saumür ihre eigene Trompeterschule, um welche sich der frühere Director der Cavallerieschule, Oberst von Brack, ein großer Musikfreund, vorzüglich verdient machte.

Ein Mann aber, der vor vielen anderen in jüngster Zeit einen bedeutenden Einfluß auf das Schicksal der Militairmusik in Frankreich ausübte, war des Königs Adjutant, sein persönlicher Freund und treuer Begleiter im Unglück, der Generallieutenant Graf v. Rümigny. Bei glücklichen musikalischen Anlagen, mit specieller Sachkenntniß ein nicht unbedeutendes praktisches Talent verbindend, hatte er auf seinen Inspectionsreisen stets mit Vorliebe seine Aufmerksamkeit den Militairchören zugewendet und auf Verbesserung derselben hinzuwirken gesucht. Längst schon hatte er den Verfall beklagt, in welchen diese seit der Kaiserzeit gerathen, und nur zu oft bei der Prüfung der aus dem Schlendrian gewinnsüchtiger, aber keineswegs nach künstlerischem Rufe strebender Fabrikanten hervorgehenden mangelhaften Instrumente bedauern müssen, daß es deutschen Trompetern, wie er sich ausdrückte, möglich sei, mit unreinen, beinahe falschen Tönen die ihnen gegenüberstehenden französischen Bläser mit deren entschieden falschen Intonationen zu necken und zu beschämen. Er war es, der auf einer Reise nach Belgien im Jahre 1842 den rühmlich bekannten Adolph Sax, der durch seine Neuerungen Aufsehen erregte, nach einer langen Unterredung mit ihm über das Wesen der Holz- und Blechinstrumente und die in der Anfertigung derselben anzubringenden Vervollkommnungen bewog, seine Vaterstadt, wo er mit Neid und Undank belohnt wurde, zu verlassen und nach Paris zu ziehen. Wie es ihm hier erging, wie er auch hier mit Scheelsucht betrachtet, und von seinen Fachgenossen, die einen gefährlichen Concurrenten in ihm erblickten, feindselige Verfolgung zu erdulden hatte, erzählen wir besser an einem anderen Orte, und begnügen uns mit der Anführung der Thatsache, daß es unter Rümigny's Schutz und mit der Unterstützung der meisten Componisten und vieler Künstler ersten Ranges, so wie auch der vorzüglichsten Vertreter der musikalischen Kritik, unter ihnen Berlioz als thätigster Förderer oben an, ihm gelang sich mit seinem Bruder hier festzusetzen und endlich eine gänzliche Revolution im Fache der Instrumentenbaukunst hervorzubringen. Er ging mit einem Plane um, dessen Gelingen in Aussicht stand, und einen bedeutenden Vorrath seiner neu erfundenen Instrumente und nach seinem System verbesserten sogenannten Saxhörner erforderte. Mehr und mehr erweiterte sich seine Werkstätte *), bald stieg die Zahl der in derselben beschäftigten Arbeiter auf vier- bis fünfhundert; es war von früh bis spät darin ein Hämmern und Klopfen und Blasen und Trompeten, als ob die ganze Welt in Blech und Messing aufgehen sollte; eine wahre Jubals- und Tubalkainshöhle, in welcher die beiden Lamech's-Söhne, beide so ausgezeichnete Virtuosen als praktische Fachmänner, die Instrumente einbliesen, die Arbeiten leiteten und mit ihren Untergebenen um die Wette thätig waren. Unterdeß fehlte es nicht an zahlreichem Zuspruch der gedachten theilnehmenden Freun-

---

großen Berlioz'schen Trauersymphonie zur Beisetzung der gefallenen Julikämpfer in die Grüfte der Julisäule, am 28sten Juli 1840, dem Tage der Einweihung dieses Monuments.

*) Ausführlicheres hierüber in meinen Aufsätzen „Zur Geschichte des Volksgesanges in Frankreich", Neue Berliner Musikzeitung 1848, Nr. 37—41, 46 u. 47. S. auch „Wilhem's Biographie, das. 1848, Nr. 6—8.

*) Durch Unterstützung seiner Freunde, die sich durch Actieneinschüsse bei seinem Unternehmen betheiligten, und ihm auf solche Weise das sonst Unmögliche erreichbar machten.

de, die sich gern in die Geheimnisse des Handwerkes einweihen ließen, und, begierig auf den Erfolg und die Ergebnisse des Unternehmens, täglich dort ein- und ausliefen; zumal Berlioz, der mit Gedanken an kleine Riesenconcerte und neue colossale Effecte seine prüfende Umschau hielt, und nicht minder, als Stammgast, der schon erwähnte würdige Stabstrompeter der Kaisergarde, der alte David Bühl, dem der Himmel voller Trompeten hing, und der verjüngt und neu belebt, als sei die Zeit zurückgekehrt, wo er angesichts des großen Kaisers Proben seiner Kunstfertigkeit ablegen durfte, mit sonnig verklärtem Antlitz stolz dastand wie ein Beherrscher alles gewundenen Blechs auf Erden, und selig war, wenn er alle die er faßte mit der ausführlichen Erklärung seines „Digeduge" und „Dugeduge" und anderer schönen Zungenstöße, die er mit unerschöpflichem Athem und unglaublicher Muskelbeweglichkeit unabgesetzt in einem Zuge hervorgedigedugte, beglücken konnte.

Die ersten, die sich der Sax'schen Instrumente bedienten, waren die Engländer Distin, der Vater mit seinen vier Söhnen, die anfangs mit gewöhnlichen Ventilhörnern, Klappentrompeten und Posaunen in Paris auftraten und wenig Aufsehen erregten. Sie übten sich auf Saxhörnern ein und legten im Sax'schen Locale in engen Kreisen Proben ihrer Kunstfertigkeit ab. Bald erweiterten sich mit den Saxhorngeschlechtern die Kreise, und unter Fessy's Leitung wuchsen die Bläser zu einem Chore heran, in welchem sich ein talentvoller junger Mann, Namens Arban, besonders hervorthat; es wurden Matinéen veranstaltet, zu welchen Sachkundige geladen wurden und viele Neugierige herbeieilten. Nun konnte das Sax'sche System seine Vorzüge hervorkehren. Diesen kleinen Concerten wohnten diejenigen Künstler und Literaten mit Theilnahme bei, die dem talentvollen Sax und seinen Neuerungsideen von Haus aus ihre Aufmerksamkeit gewidmet. Graf Rümigny war der eifrigste Besucher, und erschien oft in Begleitung der Generale Sebastiani, Moline St. Yon, letzterer nachmals Kriegsminister, und anderer urtheilsfähiger Männer aus der Militairverwaltung. Durch sie gelangte der Ruf des jungen Belgiers und seiner vorzüglichen Erzeugnisse, die als ein Gewinn für die Militairmusik zu betrachten waren, in höhere Kreise, und auch am Hofe, wo der Gegenstand vom Grafen zur Sprache gebracht worden war, begann man demselben ernstere Aufmerksamkeit zu widmen. Durch Veröffentlichung von aufmunternden Belobungsschreiben, die von Urtheilsfähigen unter den theilnehmenden Zuhörern in den letzten Monaten des Jahres 1843 an den immer noch stark angefochtenen Sax gerichtet worden, war die Angelegenheit zugleich auch in's größere Publikum gedrungen. Unter solchen Ehrenzeugnissen las man die Namen Berlioz, Halevy, Kastner, Ricci, Adam, Thomas und Carafa; auch Meyerbeer hatte sich günstig ausgesprochen über das Saxophon, unter den neuen Erfindungen die einzige ihm bekannte. Jahres darauf, 1844, ergriff bei einem Besuch der königlichen Familie in der Gewerbeausstellung Sax die Gelegenheit seine dort zur Schau liegenden Tonwerkzeuge praktisch vorführen zu lassen, ein Versuch, der über alle Maßen befriedigend ausfiel, und zur Folge hatte, daß nun auch der junge Herzog von Montpensier Werkstatt und Matinéen besuchte, und sich über den Baumechanismus Aufklärung und Belehrung erbat.

Nun erhielt Sax Zutritt beim Kriegsminister Soult, und konnte er diesem seine Ansichten über eine durchgreifende Reform der Militairmusik vortragen. Ein Concurs ward anberaumt. Den zweiunddreißig ausgewählten Hautboisten konnte Sax in Folge der Bemühungen seiner Gegner, die ihm seine Leute abspänstig machten, nur neun entgegensetzen, mit welchen er aber dennoch den Sieg davontrug. Die Vorzüglichkeit seiner Instrumente an Reinheit und Fülle des Tones blieb keinen Augenblick zweifelhaft. Ein zweiter Versuch auf dem königlichen Schloß fiel eben so günstig für ihn aus, und nun ward ernstlich daran gedacht die fragliche Reform in Ausführung zu bringen. Einer zu diesem Behufe ernannten Commission wurde die Angelegenheit zur Prüfung übergeben. Die Arbeiten der Commission und das Endresultat derselben, die Bestimmungen, nach welchen zur Reorganisation der Musikchöre im Heere geschritten werden sollte, haben wir in einem nächsten und letzten Artikel zu besprechen.

Aug. Gathy.

Ende des dritten Artikels.

Die Musikzustände in Hannover.

1. Die Oper.

b) Das Orchester- und Sängerpersonal.

Wir haben ein 40 — 45 Mann starkes Orchesterpersonal, darunter 8 erste und 8 zweite Violinisten, 3 Bratschisten, 4 Cellisten und 3 Contrabassisten. Wie bei vielen anderen Orchestern, so ist auch hier die Zahl der Bratschisten zu klein; bei der Behandlungsweise der Bratsche im Orchester und den oft bedeutenden Rollen, die ihr in neuerer Zeit zugetheilt werden, sollten die Musikdirectoren ernstlich darauf bedacht sein, ein richtiges Verhältniß zwischen ihr und den übrigen Streichinstrumenten herzustellen, so wie

wir überhaupt glauben, daß dies Instrument mehr zur Geltung gebracht und anerkannt werden müßte. Unsere drei Bratschisten sind sehr gut; es sind die HH. Baas, Stowiczek und Bahlbruch; ebenfalls unsere Cellisten, darunter die HH. Matys, Lindner und Prell, und Contrabassisten, von denen wir die HH. Kirchner und Kyber nennen. Von unseren ebenfalls sehr tüchtigen Violinisten führen wir z. B. an die HH. Nicola, Kolbe, Kaiser, Krollmann, Lübeck, Gantzert, Wallerstein u. A. Unter den jüngeren Geigern finden sich manche vielversprechende Talente. — Die Rohrinstrumente sind gleichfalls mit sehr tüchtigen Künstlern besetzt; wir nennen die HH. Heinemeier und Kuhn, Flötisten; Hrn. Rose, Hautboisten; die HH. Seemann sen. und jun., und Meier, Clarinettisten; die HH. Schmidtbach und Schröder, Fagottisten. — Das Blech ist hier sicher so gut wie irgendwo vertreten: 3 tüchtige Posaunisten, 4 Hornisten, 2 Trompeter, unter Anderen Hr. Sachse als Trompeter und Hr. Lorenz als Hornist. — Doch vergessen wir auch unsern Pauker, Hrn. Götze nicht; er paukt gut, seine Pauken könnten aber besser sein. — Unser, ebenfalls im Orchester mitwirkender, oben schon genannter Concertmeister ist Hr. Lübeck. — Chordirector ist Hr. Gantzert, der auch Vaudevilles u. dergl. Sachen dirigirt.

An der Spitze dieses Orchesters nun steht unser Kapellmstr. Marschner, den in Behinderungsfällen der Concertmeister vertritt. Wer unter des Ersteren feuriger und energischer Direction eine Symphonie, Ouvertüre, eine Oper hat spielen hören, wer gehört hat, wie Alles genau und präcis in einander greift, wer die Discretion, die Zartheit in der Begleitung, wer ein aufbrausendes Forte, ein langes Crescendo, ein verhallendes Decrescendo beobachtet, wer gesehen hat, mit welcher Lust und Liebe die Spieler den Intentionen ihres Dirigenten folgen und seine leisesten Winke beachten: der muß eingestehen, daß unsere Kapelle eine sehr gute ist und daß sie ganz Vorzügliches leistet. Man darf dreist behaupten, daß ein nicht unbedeutender Theil dieses Verdienstes Marschner gebührt; es mag allerdings auch einer Autorität bedürfen, ein solches Orchester zu leiten, denn wir haben eben dies Orchester dieselben Sachen unter Direction von Marschner's Substituten nicht selten mit Unlust, lässig und kalt spielen sehen und hören. Es mag im Allgemeinen oft schwer zu entscheiden sein, wer in solchen Fällen den größeren Theil der Schuld trägt, ob der Dirigent oder das Orchester; wenn wir nun auch in diesem Falle die größere Schuld Ersterem zuschreiben müssen, so können wir doch letzteres von aller Schuld nicht ganz frei sprechen, denn wir glauben, daß dasselbe auch einem weniger fähigen, feurigen und gewandten Dirigenten doch wohl etwas mehr zu Hülfe kommen und ihn mehr unterstützen könnte, wie bisher geschehen. Es ist freilich eine schlimme Sache, wenn ein Mann, der Aller Achtung und Vertrauen verscherzt hat, sich als Dirigent an die Spitze eines solchen Orchesters stellt. Daß vom Chef des Orchesters Nichts geschieht, diesem Uebelstande abzuhelfen, können wir nicht begreifen. Der Kunst und den Künstlern gegenüber ist das seine Pflicht. Es ist ebenfalls seine Pflicht, dies auf humane Weise und ohne eine ganze Familie in die größte Bedrängniß zu stürzen, zu bewerkstelligen. Wir möchten demselben vorschlagen, einen tüchtigen Musikdirector zu engagiren, der nicht im Orchester mitzuspielen, sondern die übrigen Functionen des Concertmeisters zu versehen und die Marschner übertragene Direction theilweise zu übernehmen hätte. Dadurch würde Marschner's schwieriger Dienst bedeutend erleichtert, allen Zwistigkeiten zwischen Sängern, Ripienisten und dem Dirigenten und etwaigen, z. B. durch Krankheit des Kapellmeisters entstehenden Verlegenheiten vorgebeugt werden.

Der eben erwähnte Chef des Orchesters ist der Graf Platen-Hallermund, der die Mitglieder desselben engagirt. An seinem redlichen Willen und seiner Humanität wollen wir nicht zweifeln, ob er aber überall thut, was er thun könnte, das wollen wir dahingestellt sein lassen; jedenfalls, glauben wir, könnte er für die jüngeren Orchestermitglieder mehr thun, als bis jetzt geschehen. Wir denken vor Allem an die pecuniäre Stellung derselben; Manchem möchte es bei dem solidesten Lebenswandel doch äußerst schwer fallen, mit seinem Gehalte auszukommen. Wenn wir auch zugeben, daß der Eine oder Andere durch Unterrichtgeben u. dgl. sich etwas verdienen kann, so giebt's doch auch Viele, denen die Gelegenheit dazu fehlt, besonders in einer Stadt, wo die älteren Orchestermitglieder und viele Privatlehrer den größten Theil der Stunden inne haben. Auf dergleichen darf bei Engagements durchaus keine Rücksicht genommen werden. Aller Anfang freilich ist schwer und ein eben engagirtes junges Orchestermitglied wird mit einem kleinen Gehalte vorlieb nehmen, in der Hoffnung, allmälig besser gestellt zu werden. Wenn es aber Jahre lang zur Zufriedenheit seiner Vorgesetzten thätig gewesen ist, wenn es älter wird, wenn die Bedürfnisse sich mehren und es dann sieht, daß bei Gehaltszulagen meistens nur die älteren Mitglieder, die Kammermusiker, die ohnehin schon so gestellt waren, daß sie von ihrem Gehalte anständig leben konnten, berücksichtigt werden, so muß alle Lust und Liebe zu seinem Berufe verloren gehen und die Kunst wird dadurch nicht gewinnen. Wir können dem Hrn. Orchesterchef diesen Punkt nicht dringend genug an's Herz legen,

und ihn nicht genug zu treuer Pflege und warmer Theilnahme an der Lage solcher jungen Künstler ermuntern. Eben so wünschen wir von ihm, daß er ihre künstlerischen Fähigkeiten mehr berücksichtigen, daß er ihnen z. B. durch öffentliches Spiel in Concerten u. dgl. zuweilen Gelegenheit geben möge, ihre Talente geltend zu machen und sie aufzumuntern, so wie wir auch von Hrn. Marschner mit Recht erwarten dürfen, daß er dergleichen mit allen Kräften unterstützt. Werden auf diese Weise die älteren (Kammer-) Musiker ebenfalls bevorzugt, so wird die Lage der jüngeren noch drückender, Eintracht und Frieden unter einander werden gestört, es bilden sich unwillkührlich zwei einander schroff gegenüberstehende Parteien, und Zwietracht, Neid und Mißgunst sind da. Die Erfahrung hat das auch hier gezeigt, wenn gleich nur in gelindem Grade, worauf wir später wieder zurückkommen werden. Dergleichen kann aber der Chef des Orchesters in Verbindung mit dem Kapellmeister mit leichter Mühe verhüten, und es ist das Beider Schuldigkeit. —

Wir wollen nun das Sängerpersonal der Oper die Revue passiren lassen, behalten uns aber vor, später bei einzelnen Vorstellungen auf die Hauptpersonen und ihre Leistungen noch näher einzugehen. Um nicht ungalant zu erscheinen, beginnen wir mit den Sängerinnen.

Unsere beiden ersten sind Mad. Nottes und Mad. Steinmüller. Mad. Nottes besitzt eine volle kräftige Stimme, die wohl mehr Mezzo-Sopran zu nennen. Sie singt mit Feuer und Leidenschaft. Die jugendliche Frische freilich ist nicht mehr vorhanden. Im Vortrage deutscher, getragener Musik verdient sie den Vorzug vor Mad. Steinmüller, und die Auffassung ihrer Partien zeugt von Nachdenken und Fleiß, so daß sie gewiß jeder größeren Bühne Ehre machen würde. Ihre Textaussprache ist nicht deutlich genug. — Mad. Steinmüller, geb. Schrickel, ist mehr für italienischen Gesang und da an ihrem Platze, wo ad libitum Coloraturen aller möglichen Art angebracht werden können. Wir haben sie noch als Frl. Schrickel gehört, und wüßten nicht, daß wir jemals eine so volltönende, glockenreine Stimme gehört hätten, als sie damals hatte; indeß tempora mutantur etc. — der frische Klang ist auch bei ihr dahin. Sie hat keine unbeträchtliche Höhe; ihre Kehlfertigkeit ist ziemlich bedeutend, der Triller aber ihre schwache Seite. Ihr Vortrag ist lebendig, oft leidenschaftlich. Mit dem Vortrage und der Auffassung deutscher Musik können wir uns nicht immer einverstanden erklären. Ihre Aussprache ist ziemlich undeutlich. Aber trotz alledem und alledem hat sie doch Momente, in denen sie den Zuhörer zu fesseln und sich Anerkennung zu erringen und zu sichern weiß, und unser Publikum würde sie gewiß ungern verlieren. — Mad. Liebe-Grünberg's Stimme möchte für größere und anstrengendere Partien nicht ausreichen, sie ist dazu zu schwach und dünn; in Partien zweiten Ranges leistet diese Sängerin indeß Anerkennenswerthes. Sie wird den Leipzigern von früher als Frl. Grünberg vielleicht noch erinnerlich sein. — Frl. Turba's früher niedliche Stimme, eine Art Mezzo-Sopran, hat bedeutend abgenommen. In kleineren Rollen, die zugleich lebendiges Spiel beanspruchen, ist sie recht brav; ihr Spiel ist niedlich. Sie vertritt die Stelle einer Soubrette und wirkt auch im Schauspiel mit. — Mad. Gned, für komische Alte, hat freilich eine schneidend scharfe Stimme, aber bedeutende Fertigkeit und gute Schule. In charakteristischer Auffassung ihrer Rollen und den entsprechendem Spiel verdient sie den Vorzug vor genannten Sängerinnen. Sie ist ebenfalls im Schauspiel thätig und füllt überhaupt ihren Platz mit Ehren aus. —

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

A. Goria, Op. 48. La Chasse. Caprice de Concert. Schott. 1 Fl.

Eine Trivialität mit vielem Aufwand von virtuosischem Prunk und Flitterwerk. Reichhaltige Sammlung aller Arten italienischer Vortragsbezeichnungen.

H. Ravina, Op. 22. Elégie pour Piano. Schott. 45 Kr.

Eine zuckersüße Näscherei für Dilettanten, die vor der Tonart Ges-Dur nicht zurückbeben. Uebrigens nicht schwer.

R. Schumann, Belsatzar, Ballade von Heine, für Piano allein arrangirt von H. Enke. Siegel u. Stoll. 10 Ngr.

Das Prachtstück ist mit Geschick übertragen.

J. Schulhoff, Op. 23. 3 Idylles. Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Die Stücke tragen die Ueberschriften: „Chant du berger, dans les Montagnes, Danse rustique". Sie sind, wie die meisten Sachen Schulhoff's, sauber und schmuck, sehr claviergemäß und selbst nicht ohne charakteristisches Gepräge. Als Unterhaltungsmusik daher zu empfehlen.

J. Blumenthal, Op. 7. Une Nuit à Venice. Fantaisie. Breitkopf u. Härtel. 12½ Ngr.

— — —, Op. 8. Les deux Anges. Morceau caractéristique. Ebend. 15 Ngr.

Beide Stücke haben, wie man schon aus den beigegebenen Ueberschriften herauslesen kann, einen dichterischen Anflug, um dessenwillen dieselben nicht unfreundlich zurückzuweisen sind. Viel freilich, was auf hervorleuchtendes Talent deuten könnte, enthalten sie nicht. Der Verf. ist jedenfalls noch nicht im Klaren mit sich selbst; er schreibt, wie es das gute Ungefähr mit sich bringt, und ist nur zu leicht geneigt, den verlockenden Sirenen des einseitigen Virtuosenthums Gehör zu geben. Zu wünschen ist, daß seine Erkenntniß mehr und mehr reife: wir zweifeln nicht, daß er sich dann zu etwas Tüchtigem herausarbeiten werde.

C. Evers, Op. 45. Grandes Etudes. 1r Livr. Nr. 1, 2, 3. Haslinger. 2 Fl. C.M.

Wie die erste der Etüden hat Vater Czerny zu Hunderten fast geschrieben; sie enthält nur längst Dagewesenes. Die zweite Etüde ist musikalisch etwas interessanter, doch gleichfalls entbehrlich. Die dritte erfreut sich einer angemessenen Trockenheit. Motto: „In der Welt ist alles eitel!"

H. Schellenberg, Op. 7. Nr. 1. La Pastorale. Nr. 2. L'appel aux armes. Nr. 3. Choeur des Anabaptistes. Nr. 4. Hymne triomphal. Quatre Fantaisies sur des thèmes de l'opéra: Le Prophète de Giacomo Meyerbeer. Breitkopf u. Härtel. Nr. 1—4, jede 10 Ngr.

Was von Seiten des Vfs. auf Grund der Meyerbeer'schen Unterlage errichtet wurde, verdient in sofern beifällige Anerkennung, als dies mit richtigem Bewußtsein darüber geschehen ist, wie überhaupt die Gattung derartiger Unterhaltungsmusik beschaffen sein müsse. Das gedankenlose und oft gänzlich unmusikalische Treiben, dem man auf diesem Gebiete begegnet, ist die Ursache, daß man eben so oft über die Gattung an und für sich ein Verdammungsurtheil auszusprechen geneigt sich zeigt, und ist es daher schon erfreulich, endlich einmal Besseres, einmal Etwas, das in seiner ganzen Anlage und Ausführung den denkenden Musiker verräth, hier anzutreffen. Die vorliegenden Bearbeitungen sind von mittlerer Schwierigkeit und verdienen in dem angedeuteten Sinne Empfehlung.

C. G. Lickl, Op. 78. Badner-Bilder. 6 Eklogen. Haslinger. 2 Fl. 30 Kr. C.M.

Wird besprochen.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

F. Burgmüller, Grande Valse brillante sur le Prophète. Schott. 1 Fl.

Unmündiges für Unmündige.

G. A. Osborne, Op. 68. L'espérance. Nocturne. Schott. 45 Kr.

— — —, Op. 73. La tenerezza. Melodie für Piano. Ebend. 45 Kr.

Todtgeborene Kinder! —

G. Marcailhou, La tourterelle. Valse brillante. Schott. 54 Kr.

So bunt und schillernd die Ausstattung des Titelblattes ist, so trostlos und nichtssagend ist der Inhalt.

C. Voß, Op. 105. Deux motifs du Prophète. Nr. I. Marche du Sacre; Nr. II. Melodie de la mendiante. Transcrits et variés pour Piano. Breitkopf u. Härtel. Jedes Heft 10 Ngr.

Zwei Sächelchen, die Hr. Charles Voß wahrscheinlich des Morgens beim Kaffeetrinken fabricirt hat. Das genügt wohl! —

Für Violine.

D. Alard, Op. 19. 10 Etudes artistiques. Schott. 2 Fl. 24 Kr.

Lieder mit Pianoforte.

F. W. D. Braune, Lebet wohl! Zur Erinnerung an Lauchstädt. Gedicht von W. v. Göthe. Für eine Singstimme. Merseburg, L. Garcke. 2½ Sgr.

Eine zart gehaltene, sangbare Composition, die vermöge der Breite der musikalischen Auffassung dem Sänger Gelegenheit zur Entfaltung der Stimme bietet. Die hübsch erfundene Begleitung steht dem Ganzen gut an. Im 40sten Tacte lese man im Basse es statt as.

F. Kücken, Op. 51. Zwei Lieder (Nr. 1. Es liegt der heiße Sommer, von Heine; Nr. 2. Vöglein im Walde, von F. Löwe) für Sopran, oder Tenor, oder Alt und Baß. Siegel u. Stoll. Zusammen 20 Ngr. Einzeln à 12½ Ngr.

Schlechtes kann man von vorliegenden Liedern gerade nicht sagen; sie sind von routinirter Hand gemacht, und geberden sich durchaus anständig. Amüsiren können sie den Sänger, aber nicht erheben.

H. Esser, Op. 27. Drei Lieder. Schott. 54 Kr.

Stehen auf der Höhe der vorerwähnten Kücken'schen Lieder.

F. Gumbert, Op. 27. Fünf Lieder. (2 Hefte.) Siegel u. Stoll. à 15 Ngr.

Mittelgut in bekannter Weise. — Zu erwähnen ist nur, daß im ersten Liede des ersten Heftes sich fälschlich das Zeichen des C-Tactes vorfindet; ist durch $\frac{2}{4}$ zu verbessern.

E. Membrée, Romeo et Juliette. Melodie (mit französischem, italienischem und deutschem Text). Schott. 45 Kr.

Eine starkgewürzte Speise aus französischer Küche. Kunstwerth unter Null.

Mehrstimmige Gesänge.

F. v. Flotow, Ständchen von Saphir, für Sopran, Alt, Tenor und Baß, mit Begleitung der Harfe und Oboe, oder des Pfte. und Violine oder Flöte. Wien, Müller. 45 Kr. C.M.

Viel Lärm um Nichts.

H. Esser, Op. 30. Drei Frühlingslieder von Geibel, für Sopran und Alt, mit Begl. des Pfte. Schott. 1 Fl.

Ohne große künstlerische Weihe. Wahrscheinlich nur gemacht, um einigen singenden Damen gefällig zu sein.

Kirchenmusik.

R. Schumann, Op. 71. Adventlied von Fr. Rückert, für Solo, Chor und Orchester. Clavierauszug. Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 15 Ngr.

Wird besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für 

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. | № 38. | Den 7. November 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Kirchenmusik. — Aus Prag. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes.

Kirchenmusik.

Franc. Commer, Collectio Operum Batavorum seculi XVI. Sumptibus societatis Batavae ad musicam promovendam. Tom. VII et VIII. — Mainz, Schott.

Diese Sammlung ist in dies. Bl. schon so öfters erwähnt worden, insbesondere Band 29, Seite 128, daß es überflüssig zu sein scheint, über die Idee, welche derselben zu Grunde liegt, wie über die Ausführung von Seiten des Herausgebers Weiteres mitzutheilen. Alles das Gute, was dort darüber gesagt wurde, ist auch diesen Bänden nachzurühmen, aber auch die Ausstellungen, zu denen der Herausgeber Veranlassung zu näherer Besprechung bot, z. B. seine Unsicherheit bei Anwendung der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen u. dergl. gelten auch hier. Sehen wir daher davon ab, die in dem vorliegenden 7ten und 8ten Bande enthaltenen Gesänge einzeln zu besprechen, so halten wir es doch für angemessen, die Namen der Tonmeister nebst Angabe der Zahl der von ihnen veröffentlichten Gesänge nachstehend zusammenzustellen, und dies insbesondere aus dem Grunde, da das Unternehmen geschlossen zu sein scheint, wie ein geschichtliches ausführliches Nachwort, dem 8ten Bande beigefügt, andeutet.

Jac. Arcadelt	1 Gesang	für	8	Stimmen.
Ph. Bassiron	1 „	„	4	„
Jac. Buus	1 „	„	6	„
Corn. Canis	1 „	„	4	„
Jac. Clemens (non Papa)	6 Gesänge	für	4	Stimmen.
„ „ „ „	9 „	„	5	„
„ „ „ „	6 „	„	6	„
„ „ „ „	1 Gesang	„	7	„
„ „ „ „	1 „	„	8	„
Joan. de Cleve	1 „	„	4	„
„ „	1 „	„	5	„
„ „	1 „	„	6	„
„ „	1 „	„	8	„
Nic. Gombert	1 „	„	4	„
Chr. Hollander	7 Gesänge	„	4	„
„ „	3 „	„	5	„
„ „	5 „	„	6	„
„ „	3 „	„	8	„
Seb. Hollander	1 Gesang	„	5	„
Josquin de Près	5 Gesänge	„	4	„
„ „	4 „	„	5	„
„ „	2 „	„	6	„
Orl. de Lassus	1 Gesang	„	4	„
„ „	2 Gesänge	„	5	„
„ „	5 „	„	6	„
„ „	1 Gesang	„	7	„
„ „	3 Gesänge	„	8	„
Petit J. de Lattre	1 Gesang	„	4	„
Matth. le Maistre	1 „	„	4	„
Phil. de Monte	1 „	„	5	„
Joan. Mouton	1 „	„	4	„
Andr. Pevernage	1 „	„	7	„
Dom. Phinot	3 Gesänge	„	8	„
Cypr. de Rore	1 Gesang	„	5	„
Jac. Vaet	6 Gesänge	„	5	„

Jac. Baet	. . 1 Gesang für 6 Stimmen.	
„ „	. . 1 „ „ 7 „	
„ „	. . 1 „ „ 8 „	
Hub. Waelrant	. . 1 „ „ 5 „	
„ „	. . 1 „ „ 6 „	
Adr. Willaert	. . 1 „ „ 5 „	
„ „	. . 3 Gesänge „ 8 „	

Demnach bietet die Sammlung in ihren acht Bänden von einundzwanzig Meistern, in einem Jahrhundert entsprossen und einer Schule angehörig, 26 Gesänge zu vier Stimmen, 30 zu fünf St., 22 zu sechs St., 4 zu sieben St. und 16 zu acht Stimmen, zusammen achtundneunzig Gesänge dar. Eine Uebersicht dieses Verzeichnisses deutet den reichen, eigenthümlichen Inhalt an, und man muß gestehen, daß, obgleich die Gesänge einer großen Anzahl ebenfalls so höchst berühmter Meister als die vorgenannten, z. B. Ockenheim, Dufay, Brasart, Faugues, Eloy, Obrecht, Bässiron, Craen, Lapicida, de Orto und vieler Anderer leider nicht berücksichtigt worden sind, diese Sammlung, deren Correctheit und äußere schöne Ausstattung rühmlichst anerkannt werden muß, den Freunden der Geschichte der Tonkunst ein treffliches Material zu ihren Studien bietet, und daß das Unternehmen der niederländischen Gesellschaft zur Beförderug der Tonkunst wahrhaft zur Ehre gereicht.

C F B.

Aus Prag.

Am 24sten October.

Im Verlaufe der letzten Wochen haben wir wieder zwei Opern von einheimischen Autoren gehört: die eine neu, von J. Fischer, Fürstl. Lobkowitzischem Kammervirtuosen, betitelt „die Abenteuer im Walde"; die andere, Director J. F. Kittl's schon längere Zeit nicht aufgeführte „Bianca und Giuseppe, oder die Franzosen vor Nizza". Die erstgenannte dieser Opern fand wenig Anklang, und konnte ihn nicht finden, weil der Autor, bei unleugbarem Talente, doch noch zu wenig studirt hat, um der Riesenaufgabe, eine Oper zu schreiben, gewachsen zu sein. Außer einem von unserer genialen Fehringer trefflich vorgetragenen und wirklich eben so originellen als ansprechenden Zigeunerliede, dann einem durch eine Trillerfigur der Oboe und Flöte geistreich verzierten melodiösen Duo, einem effectvollen, aber nicht recht in den Charakter der Handlung passenden Marsche, und einer gelungenen Balletnummer, ist das Uebrige größtentheils verschwommen, unausgeführt, unzweckmäßig vocalisirt und instrumentirt. Trotzdem, daß der Autor nach den Actschlüssen von einer Fraction gerufen wurde, hat die Oper Niemanden befriedigt, und verschwand nach einer Aufführung vom Repertoir. Sie können hieraus schließen, welcher Mißbrauch bei uns mit dem Herausrufen getrieben wird, und wie wenig dies als der richtige Thermometer — ich will nicht einmal sagen, von dem Werthe der Sache, — sondern selbst von dem Beifall des Publikums mit Sicherheit angenommen werden darf.

Dagegen hat Kittl's Werk wieder sehr viel Erfolg errungen. Das Haus war am Abende des 20sten October, wo sie gegeben wurde, gedrängt voll, wozu allerdings auch die Beliebtheit des Tenoristen Reichl beitrug, der die Oper zum Benefiz gewählt hatte. Der Autor wurde nach dem 2ten Acte, dem effectvollsten, gerufen, und diesmal war die Beifallsmanifestation wirklich eine von der überwiegenden Mehrzahl des Auditoriums, ja selbst von streng richtenden Musikern ausgehende, und verdiente. Der Autor hat, mehr um den Gewohnheiten des Prager Publikums und dem wohlgemeinten Wunsche der Intendanz zu genügen, als aus eigener Anerkennung der Nothwendigkeit, mehrere Kürzungen vorgenommen, besonders im 2ten und 4ten Acte, so daß die Oper statt wie früher gegen vier Stunden, jetzt nur etwas über drei Stunden dauert. Leider mußten gerade einige interessante Nummern, namentlich jene im 2ten Acte an der Leiche Brigitta's, unter die Scheere fallen, während der 1ste Act — bei vielem Gelungenen doch vergleichsweise der schwächste des Werkes, unverkürzt blieb. Für alle Fälle könnte der Soldatenchor „Bräutigam bin ich" im 1sten Acte wegbleiben, er wird, wie ich fest überzeugt bin, nie Glück machen. Die Aufführung, in der alle unsere besten Kräfte mitwirkten, war vortrefflich. Wesentlich gewann die Oper dadurch, daß Frau Fehringer die Partie des Landmädchens übernommen, und durch ihr ächt dramatisches Spiel zu einer, früher nur theilweise geahnten Bedeutendheit erhoben hatte. Sie, Frl. Großer, die HH. Kunz und Reichl erfreuten sich des lebhaftesten Beifalls. — Ohne Zweifel wird die Oper wieder öfters am Repertoire erscheinen, und der neue bedeutende Erfolg derselben den verdienten Autor zu neuen Leistungen auf diesem Felde aufmuntern.

Außer diesen beiden Ereignissen in unserer Musikwelt ist für diesmal nichts Besonderes zu berichten, als daß Labitzky mit seinem Orchester gestern auf der Durchreise ein zwar schwach besuchtes, aber gut gelungenes Concert gab, daß Frl. Byri, die mit vielem Beifall hier aufgenommene Concertsängerin, heute Abend zum ersten Male im Barbier als dramatische Sängerin debütiren wird, und daß der Pianist Hr.

Franz Smolar, ein Böhme, der in Polen und Rußland bereits viel Celebrität erlangt hat, vorige Woche mit vielem Beifall im Theater gespielt hat. An Kraft, Fertigkeit und Bravour dürfte er kaum übertroffen werden. — Die czechische Oper hat noch nicht begonnen. D—.

Kleine Zeitung.

Hannover. Die erste musikalische Soirée der HH. Kolbe, Kaiser, Baas, Lindner (Mitglieder der Kapelle) und des Hrn. Boltermann (Clavierspieler) am 20sten October. Mit Freuden haben wir das Unternehmen genannter Herren begrüßt, dem Publikum in vorläufig drei Soiréen, auf die aber hoffentlich noch mehrere folgen werden, Streichquartette, Claviertrios und ähnliche Werke vorzuführen. Schon vor mehreren Jahren veranstalteten erstgenannte Herren Quartett-Soiréen, setzten dieselben aber wegen Mangel an Theilnahme nicht fort, bis sie jetzt wieder einen ähnlichen Versuch wagten. Die Theilnahme des Publikums ist groß zu nennen, so daß der Saal die Zuhörer kaum fassen konnte. — Vorgetragen wurden zuerst ein Streichquartett von Vater Haydn (G-Dur), dann ein Claviertrio von Marschner (G-Moll) und zuletzt ein Quartett von Beethoven (Es-Dur). Außerdem sang Hr. Steinmüller den alten Walzer von Nicola und zwei Lieder von Marschner lobenswerth, wenn gleich mit ziemlich undeutlicher Textaussprache. Ueber Vortrag und Auffassung der beiden Quartette können wir uns nur lobend aussprechen, und es war das bei dem Talente, dem Fleiße und Jahre langen Zusammenspiel dieser meist noch jüngeren Künstler nicht anders zu erwarten. Die Clavierpartie des Trios spielte Hr. Boltermann recht sauber und nett, aber ohne Poesie, ohne geistigen Schwung. Wir machen Hrn. B. hierauf besonders aufmerksam, er ist noch jung und muß noch sehr fleißig studiren. Die Cellopartie spielte Hr. Lindner sehr brav, eben so Hr. Kaiser die Violinpartie. — Wir hoffen, daß die Veranstalter dieser Soiréen den Gesang in denselben mit der Zeit fallen lassen werden und dann reine Quartett- und Triosoiréen veranstalten. Unser Publikum will freilich durch dergleichen erst angelockt sein, und wir wollen deshalb den Herren vorläufig darüber keinen Vorwurf machen. Nicht unerwähnt lassen wollen wir übrigens Hrn. Kuhn's vortreffliche Clavierbegleitung zum Gesange. — Mögen die Herren auf dem betretenen Wege rastlos fortschreiten und in ihrem Streben nicht nachlassen! Der Sinn für wahre Kunst ist in unserem Publikum sicher noch nicht abgestorben; er muß nur aus seinem Schlummer geweckt und dann geläutert werden. Eben so fordern wir schließlich die Herren auf, uns auch neuere Werke aus dem Gebiete der Kammermusik vorzuführen; wir erinnern vor allen Dingen an Rob. Schumann. M. P.

Magdeburg, den 25sten October. Mit dem gestern stattgehabten ersten Concerte im „Logenhause" ist unsere diesjährige Concertsaison und zwar auf die gewohnte Art eröffnet. Wir sagen: auf die gewohnte Art; denn das Programm war mit derselben Umsicht entworfen, wie die früheren, das Orchester spielte nach dem musikalisch thatenlosen Sommer unter seinem gewandten, sicheren Dirigenten Mühling mit bekannter Tüchtigkeit, und endlich war der Besuch ein so spärlicher, wie bei allen ersten Concerten; desto überfüllter werden die letzten sein. Die hiesige Bühnensängerin, Frau Vahlsen, die wir in einigen der bedeutenderen Rollen bereits kennen und achten gelernt hatten, überraschte uns durch anspruchslosen, gediegenen Vortrag einiger Lieder. Hr. Concertmstr. Beck spielte das dritte Concert seines Lehrers de Beriot mit schönem Ton und ziemlicher technischer Sicherheit. Mißglückten auch einige Mal die bösen Octavengänge in den höheren Regionen, so ließ sich doch das dankbare, billige Publikum darum nicht abhalten, den verdienten lebhaften Beifall zu spenden. —

Frankfurt a. M. Die Zigeunerin (Bohemian Girl) von William Balfe lief am 22sten Octbr. von Stapel, wurde am 25sten wiederholt, und wird am 27sten und 28sten ebenfalls unter des Componisten persönlicher Leitung stattfinden. Die beiden ersten Vorstellungen erhielten bei fast überfülltem Hause ungetheilten Beifall, und Sänger wie Componist wurden gerufen. Die Vorstellung am 28sten wird zum Benefiz Balfe's sein, worin die Sängerinnen Cruvelli statt des 1sten Actes sich concertlich produciren werden. Diese liebenswürdigen Cantatricen haben in dem Concert des Hrn. Eliason am 20sten d. M. ein Hallo gemacht, dessen wir uns seit dem Succeß der Löwe und Lind nicht mehr erinnern. — Donnerstag den 1sten November wird uns Balfe verlassen und sich nach Berlin begeben.

Aus der Schweiz. Ueber schweizerische Musikzustände ist schon vor Kurzem in diesen Blättern die Rede gewesen; diesem Vorausgegangenen wollen wir nun noch einige kurze Notizen nachschicken. Während in Deutschland im Jahre 1848 bis jetzt die Zeitereignisse lähmend auf die Kunst einwirkten, während sie (die Kunst) vor der lärmenden Politik schüchtern aus der Oeffentlichkeit in das Stübchen des Künstlers flüchtete, haben die Schweizer in ihren Bergen nicht aufgehört ihrer mit Freudigkeit zu pflegen. Größere und kleinere Aufführungen fanden Statt, die verschiedenen Männergesangvereine blühten und gediehen immer fort, und durch den Eifer einzelner kunstverständiger Männer wurde selbst in den kleineren Städten Bedeutenderes ermöglicht. So z. B. in Zofingen, wo sich der Organist und Gesanglehrer Hr. C. Petzold, der sich früher in Leipzig aufhielt, mit Erfolg bemüht, den musikalischen Sinn zu erwecken und zu veredeln; auch in Murten, wo er früher in gleicher Stellung war, hat man ihm in Beziehung auf die

Musik Viel zu verdanken, theils durch Errichtung von Gesangvereinen, theils durch Concertaufführungen u. s. w. Dann schreibt man uns auch von einer Orgel in Zofingen, die vortrefflich sein soll. Sie ist ein Werk des Hrn. F. Haase in Bern, eines Schülers von Walker in Ludwigsburg. Ueberhaupt soll vorgenannter Hr. Haase wohl verdienen auch außerhalb der Schweiz in weiteren Kreisen bekannt und genannt zu werden. Schließlich wollen wir nur noch wünschen, daß uns auch die Zukunft nicht weniger Erfreuliches aus der Schweiz bringen möge. — D. Red.

Musikverein in Eisleben. Zehnte Versammlung am 3ten August. 1) Trio (B-Dur) von W. A. Mozart für Pianoforte, Violine und Cello, vorgetr. von den HH. Org. Klauer, Krause und Siebeck. 2) „Der Fischer", Lied mit Pianofortebegl. und obligater Geige von M. Hauptmann, vorgetr. von den HH. Mus. Heine, Org. Klauer und Mus. Krauße. 3) Rondo für Pianof. zu 4 Händen von Moscheles, vorgetr. von den HH. Pastor Kästner aus Polleben und Org. Klauer. 4) Sonate für Pfte. und Violine von M. Hauptmann, vorgetr. von den HH. Org. Klauer und Mus. Krauße. — Elfte Versammlung am 24sten Aug. 1) Mündlicher Vortrag: Biographie über Kalkbrenner, gehalten vom Lehrer Schneider. 2) Streichquartett von W. A. Mozart (Nr. 1), vorgetr. von den HH. Musikern Krauße, Kahle, Heine und Siebeck. 3) Souvenir für Pfte. und Violine von Heller und Ernst, vorgetr. von den HH. Klauer und Krauße. 4) Pilgers Abendlied, Männerquartett von F. Kücken. 5) Fantaisie sur des Motifs de l'Opéra La Straniera de Bellini von S. Thalberg, vorgetr. vom Hrn. Gymnasiast Winzer. 6) Romanze für Pfte. und Violine von Heller und Ernst, vorgetr. von den HH. Klauer und Krauße. 7) Männerchor: Normanns-Sang von Kücken. — Zwölfte Versammlung am 7ten Sept. 1) Kurze Charakteristik über die bekanntesten Tonkünstler älterer und neuerer Zeit, mitgetheilt vom Hrn. Sem. Dir. Ellingestein. 2) Trio von C. Czerny für Pfte., Violine und Cello, vorgetr. von den HH. Zipprich, Posse und Siebeck. 3) Zwei Lieder: „In der Morgenfrühe" von Krigar, und „des Müden Abendlied" von Klauer, vorgetr. von Hrn. Lehrer Unverhau. 4) Ouvertüre zu Esther von Händel, für Pfte., vorgetr. von Hrn. Org. Klauer. 5) a. „die Loreley", Lied für Bariton von Wöhler, und b. „Ammerngesang", Lied von Riccius, von den HH. Seminaristen Kahle und Selle. 6) Variationen für Pfte. zu 4 Händen von Gänsbacher, vorgetr. vom Hrn. Sup. Dr. Bäumler und Hrn. Org. Klauer. — Dreizehnte Versammlung am 28sten Sept. 1) Trio (Fis-Moll) von C. G. Reissiger, für Pfte., Violine und Cello, vorgetr. vom Hrn. Pastor Kästner aus Polleben und den HH. Musikern Posse und Blättermann. 2) Zwei Lieder: „Frühlingslied" und „Grüße" von Fel. Mendelssohn-Bartholdy, vorgetr. vom Lehrer Schneider. 3) Männerquartett von F. Schubert. 4) Sonate (F-Dur) für Pfte. und Horn, von Beethoven, vorgetr. vom Lehrer Schneider und Mus. Fritzsch. 5) Arie aus der Regimentstochter von Donizetti, vorgetr. von Frl. Louise Böhnert. 6) Göthe-Fest-Marsch für Pfte. von F. Liszt, vorgetr. vom Hrn. Org. Klauer. 7) Männerchor: „Jägers Ausmarsch" von C. W. Becker. — Vierzehnte Versammlung am 12ten Oct. 1) Trio von C. G. Reissiger (Op. 167) für Pfte., Violine und Cello, vorgetr. von den HH. Klauer, Posse und Blättermann. 2) „Blauäuglein", Quartett von F. G. Klauer. 3) „Frühlingslied" von Fel. Mendelssohn-Bartholdy, vorgetr. von Hrn. Assessor Kindler. 4) „Ins Blaue", Lied von C. T. Seiffert, vorgetr. von demselben. 5) Rondo für Pfte. zu 4 Händen von C. Czerny, vorgetr. von den HH. Sup. Dr. Bäumler und Hrn. Zipprich.

C. Schneider, Secretair des Vereins.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Der Concertmeister **Gulomy** so wie der Pianist **Blumenthal** aus London befinden sich jetzt gegenwärtig in Berlin, und werden dort wahrscheinlich Concert geben.

Carl Reinecke gab in Bremen ein Concert, in welchem Liszt mitwirkte. Letzterer spielte mit Reinecke erst ein Duo für zwei Pianos und seine Don-Juan-Phantasie.

Neue Opern. In Paris kam kürzlich die neue komische Oper: „die Rosenfee" von **Halevy** mit sehr glücklichem Erfolge zur Aufführung.

Lachner's neueste Oper: „Benvenuto Cellini oder der Guß des Perseus" wird nächstens in München zur Aufführung kommen.

Liszt wird seine nun vollendete Oper: „Sardanapal" in Paris zuerst zur Aufführung bringen.

Todesfälle. Am 17ten Oct. starb zu Paris **Friedrich Chopin.**

Vermischtes.

Der Dichter des Stradella war in Coburg. Man sagt, er habe dem Herzog ein Libretto zu einer neuen Oper angeboten. Daß der letztere Hrn. Schindelmeißer in Frankfurt einen Orden verlieh, berichteten wir schon. Glücklich der Componist, der, damit seine Opern zur Aufführung kommen, Medaillen und Orden vertheilen kann. —

Das Standbild des **Orlandus Lassus** ist am 15ten Oct. in München enthüllt worden, es ist in Erz gegossen und steht auf dem Odeonplatze neben Gluck's Statue.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 39. Den 11. November 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Der Hoforganist Adam Krieger in Dresden.

Von C. F. Becker.

Um die Mitte des 17ten Jahrhunderts trat ein Jüngling mit einem so reichen Talent zur Dicht- und Tonkunst begabt auf, wie ein solches nur selten die Natur einem ihrer Lieblinge verliehen hat. Frisch und munter, launig und heiter, kräftig und ungekünstelt strömten seine Lieder hervor, und Wort und Ton fanden sich stets auf das Innigste vereint. Schwärmerisch und sehnsüchtig klagte er der Liebe Schmerzen, und bei dem schäumenden Pokal vermochte er Weisen zu ersinnen, die heute noch die allgemeine Freude zu erhöhen im Stande sind. Doch kaum zum Mann herangereift, raffte ihn der Tod hinweg! Es war Adam Krieger. Ihn selbst so weit als möglich etwas näher kennen zu lernen und seine Gesänge einer unverdienten Vergessenheit zu entziehen, dazu wurden die nachfolgenden Zeilen bestimmt.

Die Nachrichten, welche einige Literarhistoriker über Ad. Kr. mittheilen, sind so dürftig und unbestimmt, daß man leicht erkennt, wie ihre Verfasser nur wenig Theilnahme diesem Dichter und Tonsetzer gewidmet haben. Zusammengedrängt mögen sie hier ihre Stelle finden.

In der ältesten Geschichte der Musik, in der „historischen Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst von W. C. Prinz" (Dresden, 1690) findet sich Seite 146 die Notiz: „Um das Jahr 1662 und kurz hernach sein in der Churfürstlichen Sächsischen Capelle unterschiedliche hochgeschätzte Musici gewesen, unter denen Adam Krieger in dem stylo Melismatico fürtrefflich war." Als die nächste Quelle, Nachrichten über Tonkünstler und ihre Werke aus jener Zeit zu erzielen, ist das musikalische Lexikon von Joh. Walther (Leipzig, 1732) anzusehen. Nach diesem Schriftsteller war A. Kr. ein „teutscher Poet und Chur-Sächsischer Capellmeister", gab Arien heraus und starb im Jahr 1660 im 32sten Jahre seines Alters. „Diese Arien", fährt er darauf weiter fort, „sind im Jahr 1667 nach seinem Tode zu Dresden in Folio gedruckt worden; auf selbigen aber wird er nur ein Churfürstl. Cammer- und Hof-Musicus genannt." Der anonyme Verfasser des in Chemnitz 1737 und 49 gedruckten „kurzgefaßten musikalischen Lexikons" vermag nichts anderes beizubringen, als das, was Walther mittheilen konnte. Auch E. L. Gerber weiß in dem ersten seiner biographischen Werke (Leipzig, 1790) nichts weiter zu sagen, als: „Ad. Krieger, Churf. Sächs. Cammermusicus, zugleich ein deutscher Poet, geb. 1628, starb zu Dresden 1666." Und in dessen sogen. neuem biographischen Lexikon der Tonkünstler (Leipzig, 1813) ist es diesem Schriftsteller möglich, außer der Berichtigung des Geburtsjahres, die Bemerkung einzuschalten, daß A. Kr. noch nicht im Jahre 1656 Mitglied der Kapelle in Dresden gewesen sein könne, da er noch in dem angeführten Jahre eine „Arie für zwei Discantstimmen", „als ein der freien Künste Beflissener" herausgegeben habe. Neuere Schriftsteller, wie Schilling, Fétis u. A., liefern nur Abschriften des hier Mitgetheil-

ten; Moritz Fürstenau in seinen Beiträgen zur Geschichte der Königl. Sächs. musikal. Kapelle (Dresden, 1849) findet nicht Gelegenheit ihn zu erwähnen, und nicht-musikal. Literaturforscher, z. B. Guden, Gervinus, beachten denselben weder als Tonsetzer, noch als Dichter. Daß Krieger aber beides war, deuten schon die, wenn auch immerhin sehr kurzgefaßten Bemerkungen von Printz, Walther und Gerber genügend an.

Theils aus dem hier Mitgetheilten, theils aus dem Vorbericht eines seiner Werke, welches ein Jahr nach Krieger's Tode in Dresden sauber gedruckt und mit seinem Bildniß geschmückt erschien, läßt sich nun Folgendes über sein Leben zusammenstellen.

Adam Krieger wurde im Jahr 1634 geboren. Der Ort seiner Geburt ist nicht bekannt, doch die in seinen Gedichten so häufig wiederkehrenden Lobsprüche auf den Rhein und seine Vertrautheit mit allen den dort wachsenden Weinen, geben der Vermuthung Raum, daß er im Rheingau zu suchen sei, oder daß Krieger seine Jugendjahre in dieser Gegend verlebt habe. Seine musikalische Ausbildung sowohl im Orgelspiel als auch in der Theorie erhielt er von dem Organisten und Kapellmstr. Samuel Scheidt in Halle, der bekanntlich einer der S-Buchstaben des 17ten Jahrhunderts war, womit die Tonmeister, der Stolz der deutschen Nation, S. Scheidt, H. Schütz in Dresden und Joh. Schein in Leipzig bezeichnet werden sollten. Scheidt starb am 25sten März 1654, und der erst zwanzigjährige Krieger wandte sich nach Dresden, um seine Studien unter dem bewährten Hofkapellmstr. H. Schütz fortzusetzen. Wohl läßt sich mit Gerber annehmen, daß Krieger 1656 noch nicht als Mitglied in die Churfürstl. Kapelle aufgenommen war, wie sich auch sein Name nicht in dem Verzeichnisse der Kapellmitglieder von diesem Jahre vorfindet. Doch nach dem Tode des greisen Hoforganisten Joh. Klemm, der um das Jahr 1657 oder 58 erfolgt sein dürfte, wurde Krieger als der reichbegabte Schüler zweier hochberühmter Meister zu dessen Nachfolger mit dem Titel eines Kammer- und Hof-Musikus erwählt. Was er als Orgelspieler leistete, war jedenfalls sehr erheblich, denn er war der Schüler eines Tonkünstlers, der das Orgelspiel in Deutschland auf eine sehr hohe Stufe zu bringen wußte, wie dessen großes, aus drei Theilen bestehendes klassisches Werk: Tabulatura nova etc. (Hamburgi, 1624) beweist; dann wurde er in so frühen Jahren zu so einer ausgezeichneten Stelle berufen, was ebenfalls ein Zeugniß von seiner tüchtigen künstlerischen Ausbildung giebt, und endlich deuten die Worte eines Zeitgenossen darauf hin, die hier ihre Stelle finden mögen: „Verehre den seeligen Krieger in seinem Grabe als ein seiner Zeit weitberuffensten Musicum, von dem billig gebrauchet werden kann, was einsten eine hohe fürstliche Person von seinem Lehr-Meister Samuel Scheiden zu Halle gesprochen: Ach schade und immer schade, daß diese Hände dermalen einst verfaulen sollen!" Als Künstler wie als Dichter scheint Krieger überall willkommen gewesen zu sein. Manches seiner Gedichte schrieb er auf Ansuchen „großer und vornehmer Leute" und er wußte sich stets damit „der Gnade, Gunst und Gewogenheit hoher Personen" zu versichern. So lebte er glücklich in seiner Stellung, geachtet vom Hofe und geliebt von seinen zahlreichen Kunstgenossen und Kunstfreunden in Dresden. Sein Ende war ihm früh bestimmt, er starb 1666 in seinem zweiunddreißigsten Jahre. Das Kupferblatt, welches sein Brustbild in Medaillonform zeigt, läßt ihn als einen stattlichen, kräftigen, sehr starken Mann mit einem ernsten, festen Blick erkennen, und deutet nicht entfernt den heiteren Sinn an, den seine Dichtungen athmen. Die Umschrift des Portraits lautet: Nobil. et Praex: Dn: Adamus Kriegerus Poeta et Musicus Nri: Seculi Excellentis: Serenis: Sax: Elect: Organ: In Cam: Priv:. An dem oberen Rande steht: Nat. A° M.DC.XXXIV. — Denat. A° M.DC.LXVI. — Unten findet sich noch ein aus acht Zeilen bestehendes Lobgedicht von dem Hofbibliothekar D. Schirmer in Dresden.

Durch Krieger's schon angedeutetes Werk bietet sich die günstigste Gelegenheit dar, ihn auch als Dichter und Tonsetzer genauer kennen und würdigen zu lernen. Der Titel desselben ist folgender: „Herrn Adam Krieger's, Churf. Durchl. zu Sachsen ꝛc. wohlbestaltgewesenen Cammer- und Hof-Musici, Neue Arien, In 5. Zehen eingetheilet, von Einer, Zwo, Drey, und Fünf Vocal-Stimmen, benebenst ihren Rittornellen, auf Zwey Violinen, Zwey Violen, und einem Violon, sammt dem Basso Continuo, Zu singen und zu spielen. So nach seinem Seel. Tode erst zusammen gebracht, und zum Druck befördert worden, Mit Churf. Durchl. zu Sachsen ꝛc. Special-Privilegio, in 10. Jahren nicht nachzudrucken. Dreßden, in Wolffgang Seyfferts Druckerey, Anno 1667." In Folio. Acht einzelne gedruckte Stimmen und dem Bildniß Krieger's. Die erste Stimme, der auch zugleich die bezifferte Baßstimme untergelegt ist, enthält auf zwei Blättern ein Vorwort ohne Unterschrift und ein deutsches Lobgedicht auf den Sänger von dem schon genannten D. Schirmer. Das Erstere, aus welchem die oben zusammengestellten Lebensnachrichten entnommen sind, giebt auch die Kunde, daß der Churf. Ober-Instrumentist und berühmte Violinspieler Joh. Wilhelm Furchheim (nicht Forchheim, wie er von Fürstenau Seite 69 und 92

genannt wird) sich insbesondere um die Herausgabe dieser Sammlung verdient gemacht habe. Neun Jahre später, im Jahr 1676, erschien unter demselben Titel, derselben äußeren Einrichtung und demselben Portrait eine zweite, mit zehn Arien vermehrte Ausgabe ebenfalls in Dresden, „in verlegung Martin Gabriel Hübners; gedruckt durch Melchior Bergens, Churf. Sächs. Hof-Buchdr. sel. nachgelassenen Wittbe und Erben."

Giebt zwar diese Arien- oder vielmehr Lieder-Sammlung keinen Beweis von einer auffallend geistigen Fruchtbarkeit Ad. Krieger's, vorausgesetzt, daß er weiter nichts geschrieben hätte *), so sind doch wohl sechzig Gesänge eines Verfassers hinreichend, um ihn in seiner Eigenthümlichkeit erfassen zu können, und geben keine Veranlassung, ihn als Sänger deswegen vielleicht geringer zu achten, als einen Anderen, der hinsichtlich seiner reicheren Productivität scheinbar einen höheren Werth beanspruchen könnte.

Die Lieder Krieger's gehören zu der Gattung der Gesellschaftslieder, und die Liebe und der Wein sind die Gegenstände, die ihm immer Veranlassung geben, in die Saiten zu greifen. Die größte Mannichfaltigkeit der Gedanken und Bilder werden in den der Liebe gewidmeten Liedern entfaltet. Hier klagt er in stiller Nacht vor den Fenstern seines Mädchens, dort wandelt er mit ihr durch Blumen, Felder und Auen, hier besingt er ihre blauen Augen, dort ihre liebliche Gestalt, hier drückt er den ersten Kuß auf ihre Lippen, dort ruft er den Cupido zu seinem Beistand auf; jetzt weiß er kaum Worte genug zu finden, seinen Liebeskummer zu schildern, dann ergeht er sich in einem zärtlichen Liebesgespräch. So wechselt Scene auf Scene, und die Lieder gestalten sich zu einem kleinen Liebesroman, in welchem der Sänger selbst als liebesuchender Minnesänger erscheint. Einige Stellen aus diesen Gedichten mögen als Beweis seines Talentes dienen.

Bist du doch wie der Wind,
Den man überall hört und find't;
Wenn man nach ihn greift und fühlet
Fleucht er dahin,
Und die leere Luft
Machet lauter Dust:
Eben also zielt und spielet
Immer dein eigner Sinn.

Ich schlaf', ich träume bei dem Wachen,
Ich ruh', und habe keine Ruh,
Ich thu' und weiß nicht was ich thu',
Ich weine mitten in dem Lachen,
Ich denk' ich mache dies und das,
Ich schweig' und red' und weiß nicht was.

Komm mein Kind, wir wollen gehn,
Wo die Blumen, wo die Felder
Und die grünen Wiesen stehn.
Komm, ach komm und säum' dich nicht,
Weil die beste Zeit anbricht;
Unsre Jugend wird ja so
Recht von Herzen d'rüber froh.
Schau der Himmel klärt sich auf
Und die Wolken nehmen schneller
Als vor diesen, ihren Lauf.
Der verbuhlte Westenwind
Singt als ein verliebtes Kind,
Durch den Busch und durch den Wald,
Daß die ganze Luft erschallt.

Weicht ihr Gedanken, wandert doch!
Was soll ich denn an das gedenken,
Das nichts mehr sucht als mich zu kränken
Durch ein verhaßtes Liebesjoch?
Weicht ihr Gedanken, wandert doch!

That's Euch wohl, da Ihr vor diesen
Manchen Tag und manche Nacht
Nur mit Lust an Sie gedacht
Als Ihr wurdet hoch gepriesen?
Ei! so denkt auch Ihrer noch,
Ob Euch gleich beschwert das Joch.

Es spielen nur die Amoretten
Mit uns, in dieser blinden Welt,
Und führen uns an ihren Ketten;
Wir thun, was ihnen nur gefällt.

Küssen kann uns recht verbinden,
Küssen rühret Mund und Brust,
Küssen, küssen machet Lust.
Küssen kann uns überwinden,
Küssen macht die beste Treu,
Küssen machet alles neu.

Gewähren die Liebeslieder durch ihre Frische und Wärme einen wahrhaften Genuß, so bieten die zur Erhöhung der Tafelfreuden bestimmten Rundgesänge nicht minderen Reiz. Gründlich hat der Sänger alle

*) Von Krieger ist, wie Gerber in seinem Tonkünstler-Lexikon bemerkt und in dem Vorwort dieser Sammlung bestätigt wird, eine ähnliche Arien-Sammlung mit einem Vorwort begleitet, zu Dresden um das Jahr 1657 herausgegeben worden. Leider glückte es mir nicht, dieselbe zu erlangen. Andere Werke von ihm scheinen nicht vorhanden, wenigstens nicht gedruckt worden zu sein. S

Rebensorten probirt und sich zum wahren Kenner aufgeschwungen. Würzburger, Bacheracher, Hochheimer, Moselwein ist ihm genau bekannt, und das Endresultat ist:

Rheinwein, Rheinwein muß es sein,
Der hält den Magen rein;
Der andre Trank verschleimet nur,
Daß man gebrauchen muß der Kur.
Dieser aber stärkt das Herz
Und erwecket lauter Scherz.
Darum, Brüder!
Singt und spielt die besten Lieder
Auf den edlen Rheinschen Wein,
Daß der Rhein
Höret wie wir fröhlich sein —
Holla! schenkt die Römer ein.

So schwärmerisch, sentimental und schmachtend Krieger um die Gegenliebe seiner Aurora oder Fillis zu buhlen weiß, so jovial, ausgelassen lustig, biderb, ja ächt ritterlich bewegt er sich in dem Kreise der Freunde. Immer findet er in dem Becher einen neuen Genuß und spricht ihn in der heitersten Weise aus. Hier sieht er den edlen Rheinwein im Pokale tanzen, dort hält er ihn für lauteres Gold; jetzt läßt er sich von ihm zärtlich küssen, dann beschreibt er naiv dessen Wirkung auf alle fünf Sinne, und nun stempelt er ihn endlich gar zu einem Schieferdecker. Eine ungesuchte Heiterkeit spricht aus allen diesen Liedern, und sein gerader Sinn offenbart sich schon allein in den Zeilen:

Ein gut Glas Wein und eine Seele,
Der keine Schmeichelei bekannt,
Ist die, die ich für mich erwähle,
Derselben schlag' ich in die Hand.
Ist dann die Tonkunst auch dabei,
So hebt sich an ein tausend Leben,
Und Jedermann wird mir rechtgeben,
Daß auf der Welt nichts Beſſ'res sei.

(Schluß folgt.)

Für Pianoforte.

Gustav Flügel, 27stes Werk. Blumenlese für das Pianoforte. 1stes Heft. — Leipzig, Whistling. Pr. ½ Thlr.

Was uns die früheren Compositionen Flügel's lieb und werth gemacht hat, war das ehrenhafte, mannhafte Streben, die Tüchtigkeit der Gesinnung. In den hervorragenderen der früheren Werke insbesondere hatten wir die Hingebung, den schmerzlich wehmüthigen Erguß der Seele als hervorstechende Eigenthümlichkeit anzuerkennen. Bei den weniger gelungenen Compositionen trat Bewußtsein allzu überwiegend hervor, in der zuletzt edirten namentlich bemerkten wir ein allzu großes Uebergewicht der Arbeit auf Kosten der Poesie, und was die äußere Darstellung betrifft, die oft für den Spieler weniger belohnende Behandlung des Instruments. Sehen wir uns die beiden Stücke des oben angezeigten Heftes näher an, so müssen wir sie, wenn auch nicht zu den vorzüglichsten, so doch zu den bei weitem gelungeneren des Tonsetzers zählen. Etwas weniger Arbeit und größere Kürze würde zwar auch diesen, insbesondere dem zweiten, genutzt haben; wir sehen öfter Imitationen u. s. w., ohne die Nothwendigkeit derselben zu empfinden; die wenn auch noch so kunstgerechte Durchführung der Motive läßt uns immer eine gewisse künstlerische Freiheit vermissen; aber die Compositionen sind eingänglicher als die zuletzt edirten, welche eine Controverse in diesen Bl. veranlaßten, weniger schwer in der Ausführung, und tragen mehr das Gepräge der Innerlichkeit, das, was wir als die Haupteigenthümlichkeit Flügel's bezeichneten. Wir machen daher die Freunde des Componisten auf diese Stücke aufmerksam. Eins derselben wurde bei der letzten Tonkünstler-Versammlung vorgetragen.

Gustav Flügel, Op. 25. Vier Phantasietonstücke für Piano. Nr. I. „Nach dem ersten Glase". Humoreske. — Berlin, Schlesinger. Pr. ⅓ Thlr.

Die vorliegende Composition bietet der liebenswürdigen, geistreichen Züge eine Menge, und mit Freiheit und Frische gespielt, wird sie gewiß einen günstigen Eindruck machen. Mag man sie nun mit dem Verfasser „Humoreske" taufen oder nicht, das bleibt sich ganz gleich — gut ist und bleibt sie immer.

Rob. Schumann, Op. 76. Vier Märsche für Pianoforte. — Leipzig, Whistling. Pr. 1½ Thlr.

Man denke sich nicht Märsche gewöhnlicher Art unter den vorliegenden; wir möchten sie Rhapsodien im Marsch-Charakter nennen. Die Jahreszahl 1849, die sie an der Stirne tragen, bedeutet nicht blos die Zeit ihres Entstehens und Erscheinens; auch ohne dieselbe würde man den Stücken ansehen, daß sie auf der Höhe des modernen Bewußtseins stehen, und daß sie nicht im Boden des Verlebten und Ueberwundenen wurzeln. Daraus geht wohl genugsam hervor und wir brauchen uns nicht weiter darüber auszulassen, daß Schumann hier wieder einen Schatz von interessanten, wahrhaft neuen Combinationen geboten hat.

Da ist Saft und Kraft, Feuer und edle Leidenschaftlichkeit! Da findet sich auch Arbeit; aber sie ist nur Mittel zum Zweck, und das ist unserer Ansicht nach die Hauptsache. Schließlich wollen wir nur noch hinzufügen, daß uns der erste und letzte Marsch vorzugsweise zusagen.

Stephen Heller, Op. 66. La Marguerite du „val d'Andorre". Caprice brillant pour Piano. — Berlin, Bote u. Bock. Pr. 1 Thlr.

St. Heller besitzt in hohem Grade das Talent über Gegebenes geistreich sich auszusprechen, wenn wir so sagen dürfen. Die Manier, in der er auch in diesem Stücke den fremden, gegebenen Stoff behandelt, ist eine durchaus liebenswürdige, um so mehr, als uns das Thema etwas spröde und starr vorkommt. Angemessen vorgetragen wird die Caprice, wenn wir einige Längen ausnehmen, ganz gewiß wirken; namentlich zum Schluß die Tarantelle, die voll Schwung und Leben ist. Gewiegte Spieler gehören übrigens dazu.

E. B—f.

Die Musikzustände in Hannover.

1. Die Oper.

b) Das Orchester- und Sängerpersonal.

(Schluß.)

Von dem männlichen Sängerpersonal nennen wir zuerst Hrn. Steinmüller, Baritonist. Ein musikalisch tüchtig gebildeter, fertiger Sänger mit voller, kräftiger Stimme, die noch bedeutend gewinnen würde, wenn er die üble Manier, durch die Zähne zu singen, ablegen wollte und könnte. Obgleich sein Vortrag und die Auffassung seiner Rollen etwas Stereotypes an sich tragen, so verdirbt er doch nie eine Rolle. In Marschner'schen Opern ist er ausgezeichnet. Seine Figur ist imponirend, sein Spiel etwas steif, seine Textaussprache ziemlich undeutlich. Hinsichtlich seiner Sicherheit im Gesange können wir ihn seinen Collegen als Muster empfehlen; die Correpetitoren und Musikdirectoren haben mit ihm leichtes Spiel. Er besitzt auch die löbliche Eigenschaft, daß er fast nie oder doch höchst selten krank wird, und ist auch in dieser Hinsicht seinen sämmtlichen Collegen und Colleginnen zu empfehlen. — Hr. Sowade, Tenor, läßt durch frisches und verständiges Spiel und geschmackvollen Vortrag öfters vergessen, daß er nur wenig Stimme hat. Sein Falsett will uns nicht gefallen, dagegen hat er einige recht hübsche Mitteltöne. Er ist ein sehr fleißiger, routinirter und eifriger Sänger, der mit Lust und Liebe singt, und mitfühlt was er singt, ja der mit Begeisterung singen kann. — Hr. Mertens besitzt einen schönen weichen Tenor, der besonders geeignet ist, Damenherzen zu gewinnen. Hrn. Merten's Stimme, Vortrag und Spiel hat sich in letzter Zeit gebessert; seine frühere Kälte im Vortrage, seine Steifheit im Spiel, seine im Ganzen noch wenig geschulte Stimme berührten oft sehr unangenehm, wobei wir allerdings einer gewissen Aengstlichkeit und Bescheidenheit Manches zu Gute rechnen wollen. Er spricht übrigens den Text ziemlich deutlich aus. Hr. M. ist noch nicht das, was bei fleißigem und umfassendem Studium aus ihm werden könnte; es wäre jammerschade, wenn er bei seinem wirklich guten Fonds unterließe, fleißig fort zu studiren. Sein bisheriger Eifer läßt uns aber an seinem zukünftigen Fleiße nicht zweifeln, und wir können ihm in diesem Falle nur das günstigste Prognostikon stellen. — Unseres Bassisten, Hrn. Kremenz's, Stimme ist an und für sich gut, wohltönend und frisch. Aber Hr. K. hat noch zu wenig studirt, seine Stimme ist noch zu ungebildet und unsicher, so wie sein ganzes Auftreten mehr oder weniger etwas Schülerhaftes zeigt. Er ist noch jung, und wenn er sehr fleißig ist und nicht mehr wie bisher nöthig hat, die große Nachsicht des Publikums in Anspruch zu nehmen, so kann mit der Zeit Etwas aus ihm werden. Talent wollen wir Hrn. Kremenz nicht absprechen, aber auf das Prädicat „Künstler" kann er zur Zeit noch keinen Anspruch machen. — Hr. Gey, vor vielen Jahren ein sehr tüchtiger und beliebter Baritonist, singt jetzt, da seine Stimme so ziemlich dahin ist, kleine Partien. Er ist übrigens ein gebildeter und routinirter Sänger, der stets mit Verständniß seiner Rolle singt und spielt, und der auch als Gesanglehrer beliebt ist. — Hr. Köllner würde es uns übel nehmen, wenn wir über seinen Gesang und seine Stimme etwas sagen wollten. Früher soll er einen baritonartigen Baß gesungen haben. Auf das Publikum der Gallerie macht er noch zuweilen Eindruck. Er ist unser Buffo. Beide eben genannte Herren wirken übrigens auch im Schauspiel mit. — Hr. Berend singt auch zuweilen kleinere Partien; eine Idee schwacher Baritonstimme mit geringem Umfang, für Parlando immerhin 'mal zu verwenden. Er ist übrigens mehr Schauspieler als Sänger; auch tanzen, sogar Solo-tanzen kann er.

Das wäre nun unser Solosängerpersonal. Groß kann man's sicher nicht nennen; es fehlt uns unter Anderem eine eigentliche Soubrette, eine Altistin, ein wirklicher Buffo; von einem Heldentenor wollen wir gar nicht reden, weil ein solcher wirklich zu schwer zu finden ist. — Regisseure der Oper sind die HH.

Steinmüller und Sowade, und scheint besonders letzterer als solcher sehr thätig zu sein. — Der über vierzig Personen starke Chor ist gut und macht seinem Director alle Ehre; er singt exact und präcis; deutlichere Aussprache des Textes ist ihm indeß zu empfehlen.

Die Gagen unserer, besonders ersten, Solosänger und Solosängerinnen sind sehr hoch, zu hoch. Wir unseres Theils würden uns dem schon von mehreren Seiten gemachten Vorschlage anschließen, dieselben auf ein bedeutend geringeres Fixum herabzusetzen und dann bedeutendere Spielhonorare zu zahlen. Es würde das allerdings nur dann durchzusetzen sein, wenn alle größeren Bühnen sich gegenseitig verpflichteten, diese Einrichtung zu treffen. Gelegentlich vielleicht etwas mehr über diesen, jedenfalls wichtigen Punkt. — Daß wir auch eine Balletschule haben, deren Schüler und Schülerinnen sich zuweilen öffentlich produciren, wollen wir ebenfalls nicht verschweigen. Eben so nennen wir als Solotänzer den Balletmeister Hrn. Rathgeber, und als Solotänzerin Mad. Mertens-Benoni.

Ein kurzes, allgemeines Urtheil nun über den besprochenen Gegenstand?! — Wir überlassen es dem Leser, sich ein solches zu bilden, er wird nach allem Vorhergegangenen dazu im Stande sein und thue es, wenn's ihm beliebt!

Hannover, im Oct. 1849. M. P.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

L. Liebe, Op. 16. Suleika. Phantasie über das Lied gleiches Namens von Mendelsohn. Luckhardt. 15 Sgr.

Ein Stück von ganz virtuoser Haltung. Moderne Gansen sind um das Lied gegossen. Voilà tout. —

F. Liszt, Transcriptionen. Nr. 5. Rec. und Romanze aus R. Wagner's Tanhäuser. Nr. 6. Jagdchor und Steyrer aus „Tony" von E. H. z. S. C. G. Kistner. Nr. 5, 15 Ngr. Nr. 6, 20 Ngr.

Beim ersten Blick sieht man den Sachen an, daß sie aus der Hand des mächtigen Pianoforte-Autokraten kommen. Daß sie Schwierigkeiten bieten, braucht wohl nicht erst bemerkt zu werden. Sie werden sich Freunde erwerben, denn sie sind geschmackvoll gemacht.

J. Witwicki, Op. 20. Variations brillantes sur un thême d'Ukraine. Peters. 22 Ngr.

Das Stück besitzt eine gewisse Eleganz, ohne gerade besonders neu zu sein. Der eigentliche Compositionswerth kommt uns nicht bedeutend vor; das Ganze scheint uns etwas zerflossen und zerfahren.

Instructives.

C. T. Brunner, Op. 118. Clavierschule für Kinder oder Anweisung zum Pianofortespiel für jugendliche Schüler. Zweite stark vermehrte Ausgabe. Siegel und Stoll. 1 Thlr.

Das „stark vermehrt" bezieht sich auf 20 Nummern zu vier, und 6 Nummern zu zwei Händen, welche unter dem Titel „leichte Uebungsstücke" als Anhang der jugendlichen „Anweisung" hintangefügt sind. Diese Uebungsstücke sind mit ihrer starken Vermehrung gewissen lästigen Insecten ähnlich, gegen die noch kein Radicalvertilgungsmittel erfunden worden, und die trotz alledem sich täglich und stündlich wieder „stark vermehren". Die kindische „Clavierschule" selbst ist ihrer Zeit im Krit. Anz. hinlänglich mit dem nöthigen Signalement versehen worden.

Fr. Waldeck, Op. 12. Variations sur un thème original. (Récueil de morceaux différents p. P.) Luckhardt. $12\frac{1}{2}$ Sgr.

Ganz im alten, abgelebten Zuschnitt. Einleitung, Thema, Triolenvariation, die zweite in Sechzehntheilen, die dritte in Zweiunddreißigtheilen, und zu guterletzt alla Polacca. Etwas vorgerückte Anfänger werden sich den Magen nicht daran verderben.

C. T. Brunner, Op. 130. Dessins musicales. 6 Morceaux élégants et faciles. Peters. 2 Hefte, 12 Ngr.

Spielzeug für musikalische Kinder.

C. Mayer, Op. 119. Studien zur höheren Ausbildung im Pianofortespiel mit vollständigem Fingersatz. Heft 1. Kistner. 1 Thlr. 15 Ngr.

C. Mayer, Op. 100. Six grandes Etudes. Kistner. 2 Hefte. 1stes Heft, 1 Thlr. 10 Ngr. 2tes Heft, 25 Ngr.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

J. W. Kalliwoda, Op. 156. 6 Airs Styriens. Peters. 2 Hefte, à 12 Ngr.

Bonbons für clavierspielende Dilettantinnen. Sie machen keine Ansprüche auf hohe Bedeutung — genug, daß der gewöhnliche Tyroler- und Steyermärkercharakter in ihnen recht hübsch ausgeprägt erscheint.

Für Pianoforte zu vier Händen.

F. Liszt, Mendelssohn's Wasserfahrt und Jägerabschied für Pfte. übertragen. Kistner. 20 Ngr.

Mehr vierhändige Divertissements über genannte Lieder, als bloße Uebertragungen. Tüchtige Spieler können sich dabei amüsiren.

G. Onslow, Op. 71. 4te Symphonie arr. von F. Mockwitz. Kistner. 1 Thlr. 20 Ngr.

Für zwei Pianoforte.

B. Frackmann, Op. 11. Introduction et Polonoise guerrière pour deux Pianos. Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.

Die Einleitung geht meist aus As-Moll, die Polonaise aus As-Dur. Das „Kriegerische" scheint zunächst sich auf die Instrumente zu beziehen, die ihre Saiten zur Ausführung leihen sollen, denn oft ist die instrumentale Behandlung so, als gälte es einem derben Husarenritt. Von zwei sattelfesten Spielern vorgetragen, wird das Stück seinen Effect nicht verfehlen. Als Curiositäten erwähnen wir die Stellen mit der Bezeichnung: „quasi tromba" und „martellato quasi un tamburo rulante", welche beide ganz selbstverständlich mitten in das Kriegsgetümmel versetzen sollen. Mit der musikalischen Orthographie hat es der Verf. nicht genau genommen; wenn's nur so klingt, wie es klingen soll, dann ist's schon gut, mag er gedacht haben.

Für Pianoforte und Violine.

J. Witwicki, Op. 19. Duo pour Piano et Violon. Peters. 20 Ngr.

Das Ganze ist ziemlich dürftig. Schwierigkeiten für beide Instrumente sind nicht darinnen.

Für Pianoforte und Horn.

R. Schumann, Op. 70. Adagio und Allegro (ad libitum Violoncell oder Violine). Kistner. 25 Ngr.

Wird besprochen.

Für Violine und Pianoforte.

J. W. Kalliwoda, Op. 158. Fantaisie brillante über „Ernani". Peters. 25 Ngr.

Die Violinpartie ist angemessen behandelt, im Ganzen aber ist vorliegende Composition Kalliwoda's unwürdig. Er hat doch früher gezeigt, daß er mehr kann, als italienische Themen lose aneinanderheften.

Für Violoncell mit Pianoforte.

R. E. Bockmühl, Op. 62. 4 grands morceaux de Salon caractéristiques. Peters. Heft I, 1 Thlr. Heft II, 1 Thlr. 5 Ngr.

Als Salonstücke erfüllen vorliegende Sachen ihren Zweck ganz gut. Mehr wird wohl der Verfasser auch nicht beabsichtigt haben, und daher wollen wir nicht weiter mit ihm rechten, noch uns auf den tieferen ästhetischen Gehalt oder Nichtgehalt einlassen.

Lieder mit Pianoforte.

C. Häser, Gebet. (Liederkranz Nr. 16.) Luckhardt. 5 Sgr.

— —, Op. 11. Ich komme bald. Ebendaselbst. 10 Sgr.

Lieder, denen man nichts Schlechtes nachsagen kann. Sie sind aus geübter Feder geflossen.

F. Schröder, Op. 6. Drei Lieder. Berlin, Challier. 10 Sgr.

Von diesen drei Liedern scheint uns das zweite (blauer Montag, von Reinick) das beste. Das erste ist zu gewöhnlich in Auffassung und Ausführung, und im dritten zeigt sich zwar guter Wille, aber das Ganze geberdet sich ein wenig ungeschickt.

L. Liebe, Op. 6. Deutschland hoch! von Rückert, für Baß. Luckhardt. 12½ Sgr.

Nicht von Bedeutung. Leidet zuweilen an Ungenießbarkeit in harmonischer Beziehung.

W. Taubert, An die Nachtigall. (Liederlenz Nr. 5. Dichtung von Lua.) Bote u. Bock. 7½ Sgr.

Das Lied macht vielen Aufwand; eine etwas weniger anspruchsvolle Fassung wäre vielleicht zuträglicher gewesen. Auch Hr. Taubert hat sich nicht von der Manie oder Manier losreißen können, wenn von der Nachtigall die Rede ist, Trillerchen, Mordente u. s. w. anzubringen. Darüber sollten wir doch hinaus sein!

G. Flügel, 28stes Werk. 3 Gesänge für eine Altstimme. Peters, 1849. 22½ Ngr.

R. Schumann, Op. 74. Spanisches Liederspiel. Kistner. 2 Thlr. 20 Ngr.

Werden besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für usik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.
Einunddreißigster Band.

№ 40.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.
Den 14. November 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Der Hoforganist Adam Krieger in Dresden

(Schluß.)

Das an die Ritterzeit anklingende Lied stehe hier vollständig, um den trefflichen Dichter auch in dieser Gattung zu charakterisiren.

Die lob' ich, die in dieser Zeit
Sich brauchen ihrer Fröhlichkeit,
Und die sich recht mit Recht ergötzen.
Ein Andrer, der die Heller spart
Und täglich kratzet Haar und Bart,
Mag sich in seine Hütte setzen.
Dergleichen Leute lieb' ich nicht,
Viel lieber lob' ich ein Gesicht,
Aus dessen Augen Feuer spielet;
Das zwar das Seine nimmt in Acht,
Hingegen aber manche Nacht
Auf lauter Lust und Freude zielet.
Ein Trunk, ein Sprung,
Ein Schwert, ein Pferd,
Ein Herz, ein Scherz
Recht frei;
Ein Freund, ein Feind,
Ein Lieb, ein Hieb,
Ein Klang, ein Schwang
Darbei;
Wem das gefällt
In dieser Welt,
Der komm' in unsre Reih',
Und mach' es mit
Auf Ritt und Tritt
Recht fröhlich ohne Scheu.

Ihr Helden, laßt uns lustig sein,
Ein treuer Freund und ein Glas Wein,
Die schicken sich sehr wohl zusammen;
Wenn wir einander thun Bescheid,
So sieht man ja die Redlichkeit
Aus unsern frischen Herzen flammen.
Kommt dann der Feind, so sind wir eins,
Und schlagen Alles, das uns Keins
Kein einzig Haar vermag zu krümmen.
Erhalten wir das Feld, so sieht
Ein Jeder wo die Beute blüht
Und wo das Beste pflegt zu schwimmen.
Ein Trunk, ein Sprung u. s. w.

Wohlan! Wir wollen diese Nacht
Auf lauter Freuden sein bedacht,
Es gilt euch ihr verschwornen Herzen;
Wer eine Liebste haben will,
Der kann mit ihr in aller Still
Und ohne Sorgen freundlich scherzen,
Indessen trinken wir rein aus,
Und Keiner räume dieses Haus
Bis wir einander wohl geeichet *).
Heran! Ihr Helden, thut Bescheid

*) eichen, auch aichen — abmessen, genau bestimmen.

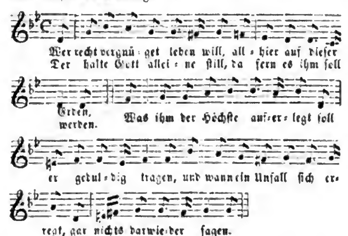
Und trinkt in lauter Fröhlichkeit,
So lange noch der Wein 'rum reichet
Ein Trunk, ein Sprung u. s. w.

Vergleicht man Krieger's Lieder mit denen seiner Zeitgenossen, so erkennt man bald, daß sie den besten poetischen Leistungen des 17ten Jahrhunderts beizuzählen sind, und daß Krieger an Phantasie wie im reichen Gebrauch der Versarten einen Grummer, E. Gläser, J. Schwieger, J. Rist u. m. A. weit übertrifft, da ihm Schwulst und Künstelei fremd sind, und eine Rohheit der Gedanken, Härte der Sprache und ein unvollkommener, gezwungener Reim nur selten entschlüpft.

Doch unser Krieger war nicht nur ein Dichter, er war auch ein ganz tüchtiger Tonkünstler. Auch als solcher sei er noch schließlich in Erwägung gezogen.

Die sechzig Arien oder Lieder, die hinreichenden Stoff boten, einen geistreichen Dichter in Krieger erkennen zu lassen, sind, wie deren Titel besagt, sämmtlich von ihm in Musik gesetzt.
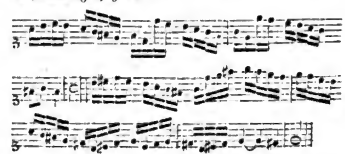
Betrachtet man zunächst die Melodien, abgesehen von den zu ihrer Unterstützung dienenden übrigen Stimmen, so zweifelt man keinen Augenblick daran, daß Wort und Ton zu gleicher Zeit erfunden sind. Eben so natürlich und ungezwungen wie zu dem Liede die Worte, gestaltet sich bei Krieger die Tonfolge, und eng schmiegen sie sich an einander an. Zum Beleg des Gesagten diene sogleich das erste so gemüthliche Lied dieser Sammlung:



Wer wollte den Werth einer solchen Melodie, der die meisten anderen an natürlichem Fluß und wahrem Ausdruck nicht nachstehen, die Anerkennung versagen? Könnte man sie nicht für eine ächte Volksmelodie halten in ihrer so schlichten Form?

Die den Melodien untergelegten Harmonien — bestehend theils in einem stark bezifferten Baß, theils in eigens dazu gesetzten Stimmen —, geben denselben Fülle und Kraft. Hier macht sich der geschickte Tonsetzer aus der Schule eines S. Scheidt und Heinrich Schütz geltend und erwirbt sich, so weit ihm Gelegenheit geboten wird, wahrhaft Ehre. Die Stimmenführung — fünfstimmig — ist tadelfrei und schön, wenn auch nicht eigenthümlich, und alle Freiheiten, welche sich die Lehrer nahmen, desgleichen erst aufgekommene pikante Reizmittel, z. B. der Gebrauch der verminderten und übermäßigen Intervalle:
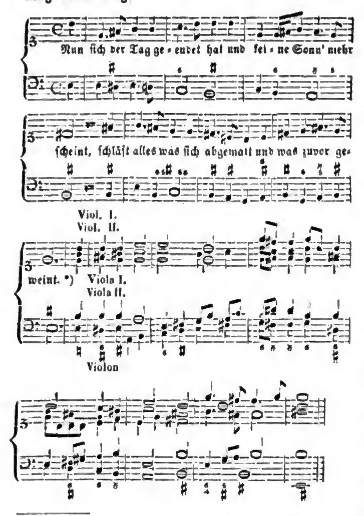
gestattet sich deren Jünger gern. Auch der höhere Kunstgesang, durch die Einführung der Oper nach Deutschland verpflanzt, ist ihm nicht fremd, und an einigen Orten stellt er an dem Sänger recht tüchtige Anforderungen, z. B.



Auf solche Weise habe ich versucht, den reichbegabten Adam Krieger als Dichter wie als Tonsetzer in Erinnerung zu bringen. Ob er es verdiente? Vielleicht ist es schon nach dieser Darstellung möglich, daß der Leser sich mit Liebe ihm zuwendet, doch sollte dies nicht der Fall sein, so möge noch die Notiz folgen, daß eine seiner Melodien sich bis auf diesen Tag in unserer Kirche erhalten hat, ohne daß man wußte, wer sie zuerst gesungen habe. Zwar wurde sie nicht von Krieger zu solchem Zweck bestimmt, sie sollte den Worten, die er an dem Fenster seines Mädchens sang, höheren Ausdruck verleihen; doch würdig war die Weise jedenfalls, in den Choralsammlungen eine Stelle einzunehmen und sich mit denen zu verbinden, die H. Isaak und H. L. Haßler schon früher bei ähnlichen Gelegenheiten ertönen ließen. Wer daher noch heute: „Isbruck, ich muß dich lassen" — und „Mein G'müth ist mir verwirret" *) an heiliger Stelle mit Andacht anstimmt, der füge ihnen Krieger's liebliche Melodie bei, welche

*) Unter „O Welt, ich muß dich lassen" und „O Haupt voll Blut und Wunden" — in unseren Gesang- und Choralbüchern zu finden.

mit ihrem Nachspiel für zwei Violinen, zwei Violen und dem Grundbaß, den Schluß dieser Darstellung bilden möge.



*) Die übrigen neun Verse dieses Liedes, wie noch drei andere Lieder aus A. Krieger's Sammlung finden sich in den von mir herausgegebenen zwei Heften, welche bei Kößling in Leipzig kürzlich unter dem Titel erschienen: „Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte. Worte und Töne den Originalen entlehnt." — Den vorstehenden Gesang, welchen ein Rechtsgelehrter zu Dresden, Namens Joh. Fr. Hertzog, geistlich verändert hat (nur der erste Vers wurde mit Krieger's Worten beibehalten), fand ich zuerst in dem Gesangbuch von Freylinghausen, Halle, 1705, doch ohne Melodie. Diese, nebst der Bearbeitung von Hertzog, gewahrte ich mit der Bezeichnung „incert. aut." am frühesten in dem Weissenfelsischen vollständigen Gesangbuch vom Jahr 1712. Von da ab hat sich das Lied wie die Melodie in sämmtlichen Gesang- und Choralbüchern bis auf die neueste Zeit erhalten. Beiläufig sei erwähnt, daß dieses Lied höchst wahrscheinlich als das letzte weltliche zu betrachten ist, welches die protestantische Kirche sich noch aneignete.

Leipziger Musikleben.

Viertes und fünftes Abonnementconcert.

Das 4te Abonnementconcert am 25sten Oct. wurde mit der Ouverture Op. 124 von Beethoven eröffnet. Hr. Widemann sang die Arie des Hüon aus Oberon: „Von Jugend auf ꝛc." und im Verein mit Hrn. Salomon das Duett aus Jessonda: „Du hast dem Opfer dich entzogen", beide mit verdientem Beifall. Ein Mitglied des Prager Orchesters, Hr. Kràl, producirte sich auf der früher sehr beliebten Viole d'amour. Das Instrument, im Aeußeren der Bratsche ähnlich, unterscheidet sich im Bau und durch eine größere Anzahl von Saiten, und zeichnet sich durch das äußerst Zarte und Weiche des Klanges aus. Hr. K. wußte die Vorzüge desselben zur Geltung zu bringen, nur daß er die höheren Lagen sehr häufig benutzte, und die besonders schönen Töne der Tiefe zu selten erklingen ließ. Fertigkeit so wie schöner Ton verdienten aber bei ihm gleich sehr Anerkennung. Am Schlusse des 1sten Theils kam die Dithyrambe von Schiller und J. Rietz zur Aufführung. Die Composition ist früher ausführlich in dies. Bl. besprochen worden. Sieht man ab von vielen, damals erörterten Einwendungen, die sich gegen die Auffassung und Behandlung des Textes machen lassen, so gebührt ihr Lob; sie gehört zu den gelungensten des Tonsetzers, sich auszeichnend durch Schwung und Leben. Die Ausführung erfolgte durch die HH. Widemann, Meyer, Salomon und Pögner, den Universitätssängerverein in Verbindung mit dem Thomanerchor und anderen Gesangfreunden. Den 2ten Theil des Concerts bildete die A-Moll Symphonie (Nr. 3) von N. W. Gade. Das 5te Concert am 1sten Nov. war ein vorzugsweise zahlreich besuchtes. Die für mehrere Concerte engagirte Sängerin, Frl. Henriette Nissen aus Gothenburg, trat darin zum ersten Male auf; eine bisher nicht gekannte Symphonie Mendelssohn's, A-Dur, im Jahre 1833 für die philharmonische Gesellschaft in London componirt, wurde aufgeführt. Frl. Nissen fand großen Beifall. Sie sang eine Arie von Händel und Recitativ und Arie aus der Sonnambula, und wurde nach dem zweiten Vortrag gerufen. Ihre Stimme ist im Abnehmen, obschon bei alledem noch ziemlich kräftig, und wenn auch nicht vorzugsweise ansprechend, doch wohlthuend. Frl. N. hat mehrere Jahre in Italien und im Ausland überhaupt gesungen, man erkennt in ihr sogleich die gewandte, erfahrene Künstlerin. Ihre Fertigkeit ist bedeutend, die Ausbildung der Stimme gut, nur der Triller nicht zu loben, ihr lebendiger Vortrag ge-

schmackvoll, natürlich und wahr; besondere Erwähnung verdient, daß derselbe frei ist von jenen Unarten, denen wir auf dem Gebiete des Gesanges in der Gegenwart so häufig begegnen. Frl. N. gehört zu unseren vorzüglicheren Gesangskünstlerinnen, und ist der Aufmerksamkeit des deutschen Publikums mit Recht zu empfehlen. Das Concert wurde eröffnet mit der Ouvertüre zur Leonore (Nr. 3); zwischen den beiden Gesangsvorträgen blies unser ausgezeichneter Clarinettist, Hr. Landgraf, ein Solo, Phantasie für Clarinette von D. Gerke. Der 2te Theil begann mit Mendelssohn's Symphonie, die die Musiker interessirte, obschon die Aufnahme beim Publikum etwas lau war. Das Werk ist ein sehr vorzügliches, und die Bekanntschaft mit demselben gewährte mir große Freude. Es ist die zarte, kindliche Seite des Mendelssohn'schen Wesens, die in ihm vorzugsweise zur Erscheinung gekommen ist. Die Symphonie ist idyllischen Charakters, weit abliegend von den Stimmungen der Gegenwart, und hierin ist wohl auch der Grund zu suchen, warum sie weniger zündete; aber Mendelssohn's Eigenthümlichkeit ist in ihr schon ziemlich vollständig ausgesprochen. Sie ist frisch, gesund, durchaus ungesucht, und ein wahrhaft poetisches Gebilde. Der dritte Satz insbesondere (Menuetto. Con moto moderato) ist der Höhepunkt des Ganzen, von hervorstechender Eigenthümlichkeit, in seiner Anspruchslosigkeit überaus liebenswürdig; an ihn reiht sich der vierte (Saltarello. Presto); an diesen der zweite (Andante con moto); am schwächsten erschien mir, insbesondere in seiner ersten Hälfte, der erste Satz. Zum Schluß des Concerts kam der früher häufig aufgeführte, seit einer längeren Reihe von Jahren aber nicht gehörte 42ste Psalm von Mendelssohn: „Wie der Hirsch schreit :c." zur Aufführung. Ich rechne ihn zu den schönsten Werken des Tonsetzers in diesem Fache. Die Soli wurden gesungen von Frl. Nissen, und den HH. Widemann, Meyer, John und Pögner, die Chöre vorgetragen von den Mitgliedern der Singakademie in Verbindung mit dem Thomanerchor.

F. B.

Kleine Zeitung.

Aus Prag schreibt man uns: Die erwarteten Mitglieder für die czechische Oper wollen sich noch nicht vollständig zusammenfinden; namentlich fehlt noch der Tenore primo. — Man hat vorläufig mit einem bisherigen Choristen, Hrn. Böhme, einen Versuch gemacht, und ihn im „Liebestrank" den Nemorino singen lassen. Der Versuch fiel über Erwartung gut aus, so wie überhaupt die ganze Aufführung der Oper sehr gelungen war. Nebst Frl. Kropp, welche die Adine mit ausgezeichnetem Erfolge, und unserem trefflichen Brava, der den Doctor mit köstlicher Laune, markiger Stimme und eben so glänzendem Erfolge sang, gebührt dem Kapellmeister der czechischen Oper Hrn. Mayr wohlverdientes Lob nicht allein für die unverdrossene Bemühung des Einstudirens mit großentheils neuen Kräften, sondern auch für die energische und präcise Leitung des Ganzen. — Der Besuch dieser ersten regulären (d. h. zur gewöhnlichen Theaterzeit gegebenen) czechischen Opernvorstellung war jedoch nicht so zahlreich, als die Freunde und Verfechter der czechischen Tonmuse wünschen möchten; insbesondere waren die Logen leer. Fiat conclusio!

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements :c. Eine Schülerin Garcia's, Frl. **Graumann**, gab in Frankfurt a. M. Concert. Besonders bemerkenswerth war dasselbe durch den Vortrag des Schumann'schen Quintetts für Piano und Streichinstrumente durch die HH. Henkel, Mohr, Siedentopf, Posch und Drinnenberg. Die chinesische Mauer, welche Frankfurt bisher von allen Einflüssen neuerer Kunst absperrte, scheint damit durchbrochen.

Pischek sang kürzlich nach langer Abwesenheit in Stuttgart im Belisar mit Frl. Würst. Frl. Babnig wird daselbst zu Gastrollen erwartet.

Dorn's Stelle in Cöln ist noch nicht besetzt. F. Hiller und Krebs in Hamburg concurriren.

Vermischtes.

Im Sperl in **Wien** fand ein Concert Statt unter dem Namen: Gruß an Strauß. Die Einnahme ist zu einem Monument für diesen bestimmt.

Prof. **W. R. Griepenkerl** befindet sich in Leipzig, um sein Drama: Maximilian Robespierre, öffentlich zu lesen.

Geschäftsnotizen. Vom prov. Vorst. d. allg. Tkvs. Rv. in Eisl. Schr. v. 21. v. M. erh. Antw. in K. — Tv. in Rdbg. u. M.-Dr. Kv. in Darmst. Wir bitten um mögl. bald. Antw. a. u. Sch. v. 6. v. M.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Einunddreißigster Band. **№ 41.** Den 18. November 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber das Wirken des Musikers im Orchester.

Von August Müller,

am 24sten Juli 1849 in dem Tonkünstler-Verein zu Darmstadt von dem Verfasser vorgetragen.

Seit der Zeit, wo die Instrumental-Musik anfing, sich eine höhere Aufgabe zu stellen, von welcher Zeit an sie successiv durch den Schaffungsgeist der genialen Meister in der Kunst auf den jetzigen Standpunkt gehoben wurde, — seit jener Zeit hat auch die Emancipation des reproducirenden Musikers, und namentlich des Orchester-Musikers, mit dieser successiven Ausbildung gleichen Schritt gehalten. Dies wird wohl jeder Urtheilsfähige als Wahrheit anerkennen müssen; denn obgleich die erzeugenden Tonkünstler vielleicht gerade durch einzelne begabtere ausführende Musiker zu jener höheren Ausbildung mit veranlaßt wurden, so unterliegt es doch wohl keinem Zweifel, daß unseren gefeierten Meistern: Haydn, Mozart und Beethoven auch das Verdienst des allgemeinen Fortschritts in der praktischen Musik zuerkannt werden muß. Beethoven namentlich fordert den Orchester-Musiker auf, Künstler im wahren Sinn des Wortes zu sein, und reicht Jedem, der die erhabenen Ideen dieses schöpferischen Geistes gut wiederzugeben vermag, ein Patent für diese Eigenschaft, welches, von göttlicher Hand besiegelt, in der ganzen, weiten Kunstwelt honorirt werden wird.

Unsere Zeit besitzt schon eine respectable Anzahl dieser Patente, und fertigt in progressivem Verhältnisse, zum Vortheil unserer Kunst, immer mehr aus. Das Olim ist längst verschwunden, wo man den tüchtigen Orchesterspieler als Handwerker betrachtete; und das mit Recht, denn obgleich der Standpunkt des Musikers im Orchester mehr ein objectivisch gefesselter, also ein scheinbar untergeordneter ist, so wird man doch nicht leugnen, daß außerordentliche Eigenschaften (ganz abgesehen von technischer Ausbildung) ihn zu einer höheren, mehr als gewöhnlichen Wirksamkeit befähigen können, daß ihm somit, mit Beibehaltung jenes gefesselten Standpunktes, eine subjective, vortheilhafte Einwirkung auf das Auszuführende in einem Grade zugestanden werden kann, durch welche er die Intentionen des Erschaffers auf's Richtigste commentirt, durch welche er daher eine wahre Künstlerschaft im Orchester repräsentirt.

Es würde zu weit führen, in die speciellen Details über den Gegenstand einzugehen, dem ich diese Zeilen gewidmet habe; auch ist Manches darin, namentlich was den Gefühlsausdruck anbelangt, so abstracter Natur, daß eine vollkommene Klar- und Deutlichmachung durch Regeln und Vorschriften verlorene Mühe sein würde, — allein für das schon bebaute Feld können doch noch Fingerzeige von Nutzen sein, die ich zu weiterer Anregung versuchen will. Auch soll ein Theil meiner Worte den Versuch machen, jene manchmal, und sogar oft noch bestehende, so sehr zu tadelnde Brutalität in dem Spiel mancher Orchester-Musiker im rechten Licht zu zeigen, die, selbst bei anerkennenswerther, technischer Ausbildung,

dem Ganzen weniger nützt, ja sogar schadet, als die bescheidene Zaghaftigkeit des unvollkommenen Mechanikers.

Vor Allem wird die Aufgabe des Orchester-Musikers im Allgemeinen festzustellen sein, ehe von den angedeuteten Fingerzeigen die Rede sein kann. Die Erste Aufgabe für den Orchesterspieler muß, meiner Ansicht nach, die sein: sich als Glied eines Körpers zu betrachten, der dahin strebt, sich dem Wahrnehmer stets als ein Ganzes, und zwar als ein schönes, abgerundetes, durch keine Irregularitäten und abnorme Auswüchse gestörtes Ganzes zu präsentiren. *)

Der gute Orchester-Musiker hat deshalb (namentlich, wenn er das auszuführende Kunstproduct einmal kennt), die Aufgabe stets im Auge, welche ihn das Orchester als Einen Körper betrachten läßt. Bei jedem ihm überlassenen Momente, bei jedem Ausdrucke, der ihm angedeutet ist, wird er unwillkührlich die Rücksicht einwirken lassen, welche er dem Ganzen schuldet. Ein richtiges Urtheil wird ihn leiten, in wie weit er seine Persönlichkeit, ohne Nachtheil für das Allgemeine, geltend machen darf, und so wird er Nichts vorübergehen lassen, dem Ganzen nützlich zu sein.

Obgleich es vielleicht lächelnd von Manchem betrachtet wird, wenn ich folgende drei Bemerkungen mache, welche Hunderte als zu dem A B C des Orchesterspiels gehörend ansehen, so sind sie doch im Allgemeinen das Nothwendigste, und es giebt leider in vielen Orchestern noch genug Raritäten, die auf einer wundervoll hohen Kunststufe zu stehen glauben und dennoch diesen Grundbemerkungen, diesem A B C, nicht genügen.

Nr. I. Die gespannteste Aufmerksamkeit, die selbst bei minder wichtigen Compositionswerken im Orchester vor allem Anderen nöthig ist. Wie kann ein Musikstück effectuiren, vornehmlich eines von untergeordneter Natur, wenn der Musiker mechanisch seine Noten herunterleiert und dabei an etwas Anderes denkt. Es ist Alles wichtig im Orchester, wenn man auf den Effect Rücksicht nimmt, und das Schlechteste kann wenigstens erträglich werden, wenn Accuratesse herrscht und durch aufmerksames Spiel der nöthige Ausdruck hineingelegt wird. Ich habe selbst bei größeren renommirten Orchestern die Beobachtung gemacht, daß Stellen, ja sogar ganze Pièeen, durch die Unaufmerksamkeit und Schläfrigkeit der Ausführenden in das Gemeine heruntergezogen wurden. Es giebt Hunderte, welche, wenn sie z. B. ein einfaches Accompagnement zu spielen haben, durch Nachlässigkeit in der Haltung des Instruments, durch unpassende humoristische Wiedergebung der Noten und Figuren, dem Ganzen mehr schaden als der geringste Eleve, der mit Furcht und Zagen auftritt. Der Musiker, welcher im Orchester wirkt, mag er Virtuos sein, mag er selbst die Welt mit seinem Ruhme erfüllt haben, wird meiner Ansicht nach zum Stümper, wenn er sich nicht dem Ganzen unterordnet, unaufmerksam und nicht bei der Sache ist.

Nr. II. Beobachtung der vorgeschriebenen Bindungen, Abstoßungen u. s. w., verhältnißmäßige Anwendung der Verstärkungsmittel bei der Ausführung vorgeschriebener Ausdrücke, und endlich lebhaftes und kräftiges Eingreifen im Allgemeinen, vorzüglich aber bei solchen Stellen, welche vermöge ihres Charakters besonders dazu auffordern. Der erste Theil dieser Bemerkung, welcher auf die Bindungen, Abstoßungen gerichtet ist, gilt vorzüglich den Streichinstrumenten und namentlich den Violinen im Orchester, die, weil sie in größerer Anzahl dort vertreten sind, sich einer um so größeren Gleichmäßigkeit zu befleißigen haben. Niemand wird wohl über die Wichtigkeit dieser Bemerkung im Zweifel sein. Staccatos z. B. werden so selten gleichmäßig ausgeführt, und es will mich bedünken, daß in dieser Hinsicht eine schärfere Controle von Seiten der Orchesterdirectoren ganz an ihrem Platze wäre. Leichte, tändelnde Figuren nimmt gar oft der eine Violinspieler mit springendem Bogen, während der andere den festen Bogen dabei anwendet; das stört und schadet dem Effecte. Das Nämliche ist manchmal der Fall bei energischen, kräftigen

*) Ich glaube, daß der Vergleich des Orchesters mit dem menschlichen Körper ziemlich treffend sein dürfte, denn so wie bei diesem alle Bewegungen und Handlungen, in Uebereinstimmung mit dem Gedanken und gefaßten Entschlusse, durch die folgsamen, gewissermaßen von dem Gedanken durchdrungenen Glieder und materiellen Kräfte des Menschen genau ausgeführt werden, in gleicher Weise muß bei dem Orchester, durch ein mit dem Gedanken in Einklang gebrachtes allseitiges Wirken, das Kunstproduct zur Ausführung kommen. Die Instrumente sind die Körperglieder, der Director ist der Kopf, der die mit dem Gedanken harmonirenden Bewegungen und Handlungen überwacht und leitet. Bietet der Korper schöne Formen, zeigen sich die Glieder passend bald in kräftig-energischer, bald in anmuthiger Weise bei der Ausführung ihrer Bewegung, dann ist es mit dem Concerte gut bestellt. — Man könnte das Orchester vielleicht auch nicht unpassend mit dem Zusammenwirken in einer constitutionellen Monarchie vergleichen. Das Product ist die Constitution, die Musiker die Beamten, der Kapellmeister der verantwortliche Minister. Begreift nun der Minister seine Aufgabe, behatten die Beamten die Constitution hübsch im Auge (bei der sie doch eine intelligentere Subjectivität zum Vortheil für das Ganze geltend machen können), so wird eine abgerundete harmonische Staats-Musik entstehen, bei der die Zuhörer zufrieden gestellt werden und woran sie ihre Freude haben.

Stellen, namentlich aber bei denen, welche sich eine Zeit lang in 8-Theilen oder 16-Theilen auf einem Tone bewegen, die öfters in der dramatischen Musik Anwendung finden. Man sieht dabei nicht selten, daß Dieser mehr kurz, lebhaft und scharf seinen Bogen führt, wie es recht ist, während ein Anderer breit, drückend und ohne Energie spielt. So unbedeutend dies Alles scheint, so wichtig und berücksichtigungsvoll ist es doch, wenn eine Abrundung im Vortrage erzielt und ein möglichst vollendetes Ganze geboten werden soll.

Der andere Theil meiner zweiten Bemerkung gilt der verhältnißmäßigen Anwendung der Verstärkungsmittel bei den vorgeschriebenen Ausdrücken. Dieses Feld ist nun für den Orchester-Musiker so sehr ausgedehnt, und die richtige Bebauung desselben von so unendlicher Wichtigkeit, daß man nicht genug darauf aufmerksam machen kann. Ich darf wohl behaupten, daß es wenige Orchester giebt, welche in der Hinsicht schon das Vorzüglichere erstrebt haben; aber es ist auch der Probirstein, und der Name Künstler wird ohne Zweifel den Mitgliedern eines Instituts in vollster Bedeutung des Wortes gehören, welche ihre Ausdrucksmittel völlig in der Gewalt haben und sie mit Rücksicht auf das Allgemeine in verhältnißmäßig richtigem Maaße anzuwenden wissen. Nur beispielsweise will ich hier auf die nothwendige Verschiedenheit in Anwendung der Ausdrucksmittel z. B. beim Begleiten einer einzelnen Stimme, eines Terzetts, eines Sextetts und dann eines vollen Chores aufmerksam machen. Welche Verschiedenheiten in der Mittelanwendung sind hier denk- und ausführbar. Was bei dem Einen zart und sanft effectuirt, wird bei dem Anderen hart und rauh klingen; was bei Diesem schon kräftig und voll lautet, wird bei Jenem hinsichtlich der Stärke nicht genügen. Das Nämliche findet, nur noch in höherem Grade, bei den reinen Orchesterwerken unserer großen Meister und namentlich unseres Beethoven Anwendung. Hier müssen die Ausdrucksmittel, welche dem Orchester-Spieler in die Hand gelegt sind, so verschiedenartig angewendet und der musikalischen Handlung angepaßt werden, daß es vielleicht keine zu geringe Aufgabe eines ganzen Künstlerlebens sein dürfte, um den Anforderungen des erhabensten schöpferischen Geistes zu genügen. Der Orchester-Musiker ist wahrlich ein Künstler zu nennen, in dem der göttliche Funke mit der Wärme und dem Feuer lebt, das ihn begeistert und ihn zu der Phantasiehöhe des Meisters selbst erhebt. Er entsteigt der gewöhnlichen Sphäre, der Genius der höheren Kunst geht in ihn über, und er zeigt uns so gewissermaßen das Bild eines eigenen, selbstschaffenden Geistes!

Es bleibt nun noch der dritte Theil meiner zweiten Bemerkung, ich meine: Lebhaftes und kräftiges Eingreifen, namentlich bei solchen Stellen, welche durch ihren Charakter dazu auffordern. — Ein Orchester-Musiker ohne Feuer, ohne lebhafte Auffassung seiner Aufgabe, ist ein morsches, nutzloses Glied in der Kette, das nur durch seine Entfernung Nutzen stiften kann. Wird die Kette dann auch kürzer, zusammengedrückter, so gewinnt sie doch mehr an Festigkeit und zuverlässigem Gehalte. — Es ist ein erbarmungswürdiger Anblick, wenn man zuweilen Individuen mit einer phlegmatischen Ruhe und Gleichgültigkeit, die in's Fabelhafte geht, Kraftstellen des Compositeurs behandelt sieht, welche von begeisternden Anregungen strotzen, und worin er die höchste Potenz seiner Phantasie zu verwirklichen strebte. Hinweg mit diesen weibischen Hemmschuhen in der Kunst, die das Höhere zur Farce erniedrigen! hinweg, an den Spinnrocken oder an die Kurbel einer Maschine, wohin sie eigentlich gehören! — Frisch, lebhaft und mit Energie muß der Musiker jede seiner Aufgaben ergreifen; das Interesse, das er an seiner Kunst nimmt, muß sich stets bei ihm neu beleben, so oft er sein Instrument ergreift. Selbst das Alter darf nur wenig auf seinen Eifer und seine Lebhaftigkeit störend einwirken, wenn er der Beschäftigung obliegt, zu welcher ihn ein edlerer, höherer Trieb und eine begeisterte Vorliebe für die Schönheit derselben in der Jugend geführt hat. — Die Kunst altert nie, und der wahre Künstler wird stets Schritt mit dieser seiner liebsten Lebensgefährtin halten. Verläßt ihm auch Alles, er wird sie als einen rettenden Anker liebevoll umfassen, und alle Leiden, mit welchen ihn das Schicksal heimsuchen sollte, wird er so, wenn auch nicht vergessen, doch erträglich finden!

(Schluß folgt.)

Aus Stettin.

Die Eröffnung des hiesigen neuen Schauspielhauses hat am Sonntag, den 21sten Oct., mit Göthe's Egmont nun wirklich stattgefunden, nachdem dieselbe von Woche zu Woche hinausgeschoben werden mußte, weil die dabei beschäftigten Gewerke zur festgesetzten Zeit nicht fertig werden konnten. Musikalisch wurde es eröffnet mit einer, einem Festspiele vorhergehenden Fest-Ouvertüre von Hrn. Louis Seidel, die der Festspieldichter und Theaterdirector (zur einen Hälfte, der andere Director ist Hr. Springer) Hr. Hein, mit Unzial-Buchstaben auf dem Zettel, ganz oben an, bemerklich zu machen beliebt hatte. Kennen

Sie Hrn. Louis Seidel? — Gleichviel, das Werk spricht für den Mann; nur diesmal sprach es gegen ihn, denn die Berichterstatter sämmtlicher Stettiner Zeitungen waren in pleno darüber ganz einig, daß jene Ouvertüre weder Styl noch Eigenthümlichkeit, man müßte denn einige der Trompete abgequälte und das Ohr schwer beleidigende, unreine Töne dafür halten, wohl aber großen Ueberfluß an gestohlenem Gut besitze.

Am 23sten Oct. ging Mozart's Don Juan über die Bretter in dem neuen, geschmackvoll eingerichteten, festlich erleuchteten Hause, auf einer mit schönen Decorationen geschmückten Schau- und Tonbühne, in reichen Costümen, mit einem stärker als früher besetzten Chor und Orchester, vor einem schau- und hörlustigen, ja dankbaren Publikum — wer sollte da nicht gern singen, gern spielen, im Don Juan, der Oper aller Opern? uns wurde dadurch zugleich eine günstige Gelegenheit geboten, sowohl die gegenwärtigen Kräfte der hiesigen Oper, als auch die Meinung des Publikums kennen zu lernen. Letzteres war, um es gleich zu sagen, entzückt vom Anfang bis zum Ende. Und das wird man begreiflich finden, wenn wir bemerken, daß das alte Local der ersten Seestadt Preußens völlig unwürdig genannt werden mußte, weil es eher einer dunkeln Höhle als einem heitern Tempel Thalias glich, der übrigen Räumlichkeiten, der Decorationen und Costüme gar nicht zu gedenken. Der Musiker wird sich einen Begriff von der ganzen früheren Einrichtung zu machen im Stande sein, wenn der Wahrheit gemäß gesagt werden muß, daß der Musikdirector nicht selten in den Fall kam, ein Instrument, was nicht besetzt werden konnte, durch ein anderes ersetzen, oder was dasselbe ist, eine Stimme auf die andere übertragen zu müssen. Das Chorpersonal bestand circa aus zwölf bis vierzehn Personen, und was das Allerschlimmste war, einer löbl. Theaterdirection war die Oper ziemlich gleichgültig. Trotz dem und mit so beschränkten Mitteln, sind früher unter Koßmaly's Leitung die Mozart'schen Opern: Don Juan, die Zauberflöte, Figaro's Hochzeit, Entführung u. s. w. ganz anerkennungswerth zur Aufführung gekommen, woran zu erinnern jetzt um so mehr an der Zeit sein möchte, da man über dem Reiz der Neuheit, der blos äußeren Zuthat, ganz zu vergessen scheint, was in dem alten Hause, und namentlich in musikalischer Hinsicht, wahrhaft Gutes geleistet worden ist.

Zeitiger Dirigent der Oper ist Hr. Conradi aus Berlin, der als solcher bei dieser ersten Aufführung sich nur auf passiven Widerstand zu beschränken schien, und zwar mit einer Ruhe, um nicht zu sagen Gleichgültigkeit, die, wenn sie sich in dem Grade wie hier, und gerade in dieser Mozart'schen Oper, bei dem Leitenden vorfindet, den Sachverständigen etwas unruhig zu machen geeignet ist. Im Erfassen der Tempi machte sich überhaupt noch einige Unsicherheit bemerkbar, die sich in zu großem Zurückhalten und dann wieder im Uebereilen kundgab. Als Beispiel zu ersterem: das Duett Nr. 2 zwischen Donna Anna und Ottavio, wo dann die Stelle

sehr unästhetisch wirkt. Als Beispiele zu letzterem, was überwiegend stattfand: das darauf folgende Terzett Nr. 3, und auffallend in Zerlinens Arie Nr. 13 mit der schönen Cellobegleitung, die wegen übertriebener Eile kaum hörbar wurde. Außerdem kam noch in dieser Arie bei dem Uebergange zum Anfangsthema eine große Unreinheit vor. Frl. v. Riese (Donna Anna) weiß manchen Mangel im Gesange durch ihr Spiel zu verdecken; sie zeichnet oft nur die Contouren, ohne das, was dazwischen liegt, rein und sauber auszufüllen; sie sucht durch hohe und höchste Töne, die aber nicht vorgeschrieben sind, auf das Publikum zu wirken, und man kann deshalb nicht sagen, daß Frl. v. Riese schön singt, sondern nur, daß sie eine routinirte Sängerin ist, die sich bei dem Publikum in Gunst zu setzen versteht, wozu denn ihre angenehme äußere Erscheinung noch beiträgt. Frl. Seibert (D. Elvira), obgleich mehr Anfängerin, nimmt den Kenner dadurch für sich ein, daß sie mit vielem Fleiße darauf bedacht ist, nur das zu singen, was dasteht, und wird, wenn sie auf diesem Wege beharrt, sicher noch recht Erfreuliches leisten. Frl. Seibert besitzt, wenn auch keine starke, doch eine angenehme Stimme. Frl. Geisthardt (Zerline) ebenfalls noch ganz im Werden begriffen, besitzt gute Stimmmittel, muß aber noch viel tactfester werden und besser auf den jedesmaligen Anfang achten. Hr. Pichler (Don Juan) spielt den Don Juan recht gut; als Sänger mit keiner hervorstechenden Stimme begabt, verunziert er Mozart nicht selten durch übel angebrachte Coloraturen; so bei der Stelle im ersten Finale „Ach, ich kenne diese Thränen"

Zerline: Ich be-schwöre sie mit Thränen

darauf Hr. Pichler: o ich ken-ne diese Thränen

während Mozart wohl weislich dem Don Juan ganz

dieselben Noten nachsingen läßt, die die Zerline vorher hatte. In der Scene mit dem steinernen Gast im 2ten Finale, überschritt Hr. Pichler die Grenzlinie des Schönen bei weitem, wie denn nicht selten gerade bei dieser ergreifenden Stelle uns mehr Geschrei, als Gesang geboten wird, und der furchtbare, monotone Chor der Höllengeister, wegen sonstigen Lärmens, nicht recht zur Geltung kommt. Hr. Hesse (Leporello) wirkt ebenfalls mehr durch sein Spiel als durch seinen Gesang, der wegen einer gewissen Rauhheit der Stimme eben nicht angenehm klang. Hrn. Tappert's (Don Ottavio) Stimme ist noch unausgebildet, man merkt den Uebergang von einem Register zum andern noch zu auffallend und läßt auch im Vortrage noch viel zu wünschen übrig; außerdem wirkte ein fortwährendes Zurückhalten im Tempo sehr unangenehm, z. B. in der großen Scene mit Donna Anna, Nr. 2), wo ein rasches Eingreifen von Seiten Ottavio's erforderlich ist. Die Posaunenbegleitung zu den Geistertönen des Hrn. Geisheim (Don Petro) klang gar zu gemein; Hr. Kunze sang den Masetto. Der erste Chor ging nicht recht zusammen; dagegen wurde „Es lebe die Freiheit da capo verlangt. In Summa: Sängerinnen und Sänger leisten wenn auch ganz Brauchbares, doch nichts Ausgezeichnetes, und Chor und Orchester bedürfen eines feurigen, energischen Dirigenten, um kräftig und wie ein Mann zusammen zu wirken. Der ungetheilte Beifall des Publikums erklärt sich aus der langen Entbehrung der Oper, aus dem Zauber, den Mozart's Musik zu Don Juan stets ausüben muß, und aus dem Reize, den das neue Haus mit seiner vortrefflichen Ausstattung, so daß Einige das Berliner Opernhaus nicht zu vermissen meinten, ausübt. Und so hätte denn die recht eigentlich musikalische Einweihung des neuen Hauses nun auch stattgefunden, was mit dem schülerhaften Werke eines obscuren Componisten ganz unmöglich war. Wir wünschen der Oper, die sich vorzugsweise vieler Theilnahme erfreut, den besten Fortgang, und würden uns freuen, in Zukunft recht viel Günstiges darüber berichten zu können.

Das hiesige Artillerie-Officiercorps hat für den Winter im Saale des Baierschen Hofes einen Cyklus von Bällen veranstaltet, die dem Musiker in sofern einiges Interesse darbieten, als Hr. Dr. Löwe sich bereitwillig hat finden lassen, vor Beginn derselben etwas zu musiciren, und vermöge seines berühmten Namens dazu beigetragen hat, diese Ball-Ouvertüren so fashionable zu machen, daß man gegenwärtig, außer dem neuen Schauspielhause, nichts Reizenderes kennt, als diese wunderbar köstlichen Bälle mit ihrer musikalischen Einleitung, die für Hrn. Dr. Löwe die günstigste Gelegenheit darbieten, den ausübenden und nicht ausübenden „hochgeschätztesten" Dilettanten in größter Fülle von Liebenswürdigkeit zu erscheinen.

6

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Violoncell.

J. Offenbach, Op. 19. Ecole du Violoncelle. Trois Duos très faciles, dediés aux Commençans. **Schlesinger. 25 Sgr.**

— — —, Op. 20. Trois Duos faciles. **Ebend. 1½ Thlr.**

Diese sogenannte „Schule" besteht aus lauter praktischen Uebungen in Form gewöhnlicher Duetten. Sie zerfallen in vier Abstufungen mit zunehmenden Schwierigkeiten. Den hier angezeigten Werken 19 und 20 folgen noch die Werke 21 und 34. Der Name des als Cellovirtuos hochgeachteten Herausgebers bürgt für die Zweckmäßigkeit der Uebungen.

J. Merk, Op. 31. Fleurs de l'Italie, Fantaisies pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano sur les motifs favoris d'opéras nouveaux. **Mechetti. 1 Fl. 15 Kr.**

Eine elegante, zierliche Zusammenstellung von allerhand bedeutenden und unbedeutenden Motiven. Das Werkchen ist für den Salon berechnet, und wird dort in den Händen eines geübten Spielers die verlangte Wirkung thun.

Lieder mit Pianoforte.

A. Walter, Op. 6. Sechs Lieder. Kistner. Heft I, 17½ Ngr. Heft II, 20 Ngr.

Sehr anerkennenswerth! Der Verfasser bekundet tüchtige musikalische Bildung und lobenswerthes Streben. Wenn er sich erst von fremden Einflüssen emancipirt, und wenn er namentlich Spohr etwas weniger Herrschaft über sich eingeräumt haben wird, so glauben wir ihm eine gute Zukunft versprechen zu können. Vorbilder muß Jeder haben; aber dann auch der eigenen Kraft vertraut, und rüstig vorwärts auf eigenen Füßen!

C. A. Bertelsmann, Op. 20. Drei Gesänge für eine tiefe Stimme. Peters. 20 Ngr.

Diese Lieder bewegen sich zwar nicht auf neuem, noch nicht betretenem Boden, sie erschließen durchaus keine ungeahnte Gedankenwelt, aber sie sind deswegen noch nicht trivial. Für die Stimme sind sie überdies wirksam, und somit mögen sie ihren Lauf durch die Musikwelt beginnen.

Fr. Kücken, Op. 52. „Gut' Nacht, fahr' wohl, mein treues Herz", für eine Baß- oder Altstimme. Kistner. 10 Ngr.

Etwas weltlich und sinnlich. Es will uns scheinen, als solle die Begleitung die geringe Prägnanz in der Melodie gut machen, denn nur auf diese Weise können wir uns das gespreizte Wesen derselben erklären. Wir wollen aber durchaus nicht gesagt haben, daß sich das Lied nicht seine Verehrer erringen könnte.

J. Netzer, Op. 22. Zwei Lieder für Tenor oder Sopran. Peters. 15 Ngr.

— —, Op. 23. Drei Lieder für Tenor oder Sopran. Ebend. 16 Ngr.

Diese Lieder sehen aus, als wären sie im bequemen Fauteuil mit einer feinen Havanna-Cigarre im Munde vom Componisten gemacht worden. Der Standpunkt der Gewöhnlichkeit verleugnet sich nirgends in ihnen.

H. Franck, Op. 11. Der Ferge, Ballade von Ph. H. Welcker, für eine Baßstimme. Niemeyer. ½ Thlr.

Zeigt weder in Auffassung noch Ausführung ein höheres künstlerisches Streben.

Für Männerstimmen.

Fr. Kücken, Op. 49. Deutsches Bundeslied, von A. Schirmer, für 4 Männerst. Partitur und Stimmen. Whistling. Partitur allein 5 Ngr. Stimmen allein 10 Ngr. Jede einzeln 2½ Ngr.

Seinem Zwecke als Tendenzlied vollkommen entsprechend. Die Vereine werden es gern singen, denn es klingt, und das ist die Hauptsache. Der Factur sieht man die kundige Hand an. —

R. Breidenstein, Sechs Lieder für 4 Männerstimmen. Filzmer. Partitur und Stimmen 1 1/12 Thlr. Stimmen allein ⅔ Thlr.

Recht ansprechend, wenn auch nicht eben neu. Das letzte Lied „der Müller an dem Bach" dürfte sich vorzugsweise hübsch ausnehmen, wenn es von gebildeteren Vereinen gesungen wird.

L. Gellert, Deutsche Volkshymne von Fr. Stoltze. André. 30 Kr. Jede Stimme 3 Kr.

Ein schwarz-roth-goldnes Tendenzlied, wie die Zeit sie haufenweise hervorgebracht hat.

Der deutsche Sängersaal. Original-Compositionen von verschiedenen Componisten. André. 1ster Band, 4tes Heft. Partitur 1 Fl. Einzelne St. 27 Kr.

Dieses vierte Heft enthält Gutes und Mittelmäßiges, wie dies immer bei Sammlungen der Fall ist. Die resp. Vereine werden nach ihren Bedürfnissen wählen; hier genüge die Anzeige.

Bücher.

E. Hauschild, Abriß der tonsprachlichen Zeichenlehre. Mühlhausen, Kißler, 1849.

Das Büchlein ist, wie uns der Titel sagt, zum Gebrauch in höheren Volksschulen bestimmt. Diesem Zwecke entspricht es ganz gut, indem der kindlichen Fassungskraft die musikalische Zeichenlehre in klarer und deutlicher Darstellung geboten wird. Das Werkchen ist demnach weiteren Kreisen zu empfehlen.

C. F. Becker, Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte. Leipzig, 1850, Gößling'sche Buchhandlung. 2tes Heft.

Wird besprochen.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

St. Heller, Op. 68. „Horch, horch! die Lerch' im Aether blau". Ständchen von F. Schubert. Bote und Bock. 25 Sgr.

St. Heller ist immer liebenswürdig; sei es nun, daß er Eigenes giebt, oder sei es, daß er Fremdes uns vorführt. Ueber dem Ganzen liegt immer ein warmer Farbenton, wenn wir so sagen dürfen, und dabei ist die Ausführung voll von einer gewissen pikanten Grazie, der wir uns mit Wohlgefallen hingeben. So auch bei vorliegendem Stücke. Der Componist giebt uns das liebliche Lied nicht in einer bloßen Uebertragung, sondern er benutzt es zugleich als Folie, um die einmal angeregte Empfindung zu verfolgen und breiter auszusprechen. Nach dem etwas ausgeschmückteren Ritornell hören wir das Lied in der Tenorlage, dann tritt eine lebendige Triolenbegleitung hinzu, die abwechselnd zwischen beiden Händen die Melodie trägt, und daran knüpft ein längerer Uebergang in Zweiunddreißigtheilen, welcher mit Anspielungen und Anklängen an das Thema zu einem Dreiviertelltact leitet, der das Ganze anregend und glänzend beschließt.

Instructives.

C. Czerny, Op. 803. Dreißig leichte Tonstücke in fortschreitender Ordnung. 2 Hefte. André. Zusammen 1 Fl. 48 Kr. Jedes Heft einzeln 1 Fl.

Brauchbar, wie alles Derartige von Czerny.

G. Flügel, Op. 22. Zwei leichte Pianofortestücke. Nr. I. Kinderstück zu drei Händen (die Oberstimme auch für Violine oder Flöte ausführbar). Nr. II. Caprice zu zwei Händen. Bote u. Bock. Jedes 15 Ngr.

Zwei allerliebste Sachen! Wir halten es für schwer, sich auf den Standpunkt des Schülers zu stellen und doch zugleich die Würde der Kunst nicht aus den Augen zu lassen. Diese Aufgabe hat der Verfasser vortrefflich gelöst; seine angeborene Tüchtigkeit und Mannhaftigkeit leuchtet überall durch, und so reicht er dem Schüler eine kräftige, aber doch nicht zu schwere Kost. Gebe uns nur das Geschick viele solcher Sachen, und der Seichtigkeit in dem instructiven Theile der musikalischen Literatur wird mit der Zeit gesteuert werden!

Modeartikel, Fabrikarbeit.

J. André, Op. 29. Souvenir de Wilhelmsbad. Valse brillante. André. 45 Kr. = 12½ Ngr.

Bietet durchaus nichts Außergewöhnliches. Flüchtiges Amüsement ist seine Bestimmung.

Für Pianoforte zu vier Händen.

J. André, Symphonien von Haydn (auf Subscription). André. 1ste u. 2te Lieferung, à 1 Fl. 12 Kr.

Die Verlagshandlung verspricht für's Erste sechs größere Symphonien von Haydn zu liefern, von denen uns jetzt zwei vorliegen (in Es und D). Die Ausstattung ist solid und angenehm, und die Uebertragung zweckmäßig und gut spielbar. Wir können sie somit empfehlen.

Intelligenzblatt.

Op. 18. „Walperga's Lied", f. Sopran od. Tenor, mit Pfte. 10 Ngr.
Dasselbe, f. Alt od. Bariton, m. Pfte. 10 Ngr.
Op. 19. „O! lass mich in den Glanz des Auges schauen", f. Tenor, mit Pfte. 10 Ngr.
Dasselbe, f. Bariton, mit Pfte. 10 Ngr.
Op. 20. „Wo still ein Herz in Liebe glüht", f. Sopran od. Tenor, mit Pfte. 10 Ngr.
Dasselbe, f. Alt od. Bariton, m. Pfte. 10 Ngr.

Melchert's Lieder haben sich in kurzer Zeit durch melodischen Gesang und natürlichen Gefühlsausdruck einen weiten Ruf erworben, und der Name des Componisten einen guten Klang bekommen.

G. W. Niemeyer in Hamburg.

Schuberth & Co., *Hamburg u. New-York.*

Verlagsbericht, Monat November,

enthaltend Neuigkeiten, welche sich durch Interesse und Gehalt auszeichnen.

Canthal, Aug. M., Klapka-Marsch für Pfte. 5 Sgr.
Krug, D., Modebibliothek f. Piano. Cah. II. Elégie de Ernst. 10 Sgr.
———, do. do. Cah. III. Lindpaintner, „Fahnenwacht". Souvenir militaire. 10 Sgr.
Mayer, Carl, „Jugendblüthen". Ein Album für grosse und kleine Pianisten. Op. 121. 3 Thlr.
Saloman, S., „Das Diamantkreuz". Komische Oper. Clavier-Auszug. 6 Thlr.
Daraus einzeln:
Ouverture für Piano zu 2 Händen. 15 Sgr.
„ „ „ „ 4 „ 20 Sgr.
Nr. 1b. Romanze mit Chor (Den Vater wird er). 7½ Sgr.
„ 2. Duettino (Reizend in Thal und Flur). 7½ Sgr.
„ 4. Duett (Ha! welch ein Weib). 22½ Sgr.
„ 7. Duett (Schön Dank). 1 Thlr.
„ 8. Romanze (Es flammt der Stolz). 5 Sgr.
„ 9. Chor und Romanze (Die Nachtigall). 10 Sgr.
„ 10. Lied (Hier in mein Reich). 7½ Sgr.
„ 11a. Serenade (In stiller mondheller Nacht). 10 Sgr.
„ 12. Entr'Act und Arie (Still die rothen). 15 Sgr.
„ 15a. Duett (Frevler! dein Zorn). 20 Sgr.
„ 15aa. Zigeunerlied. 5 Sgr.
Schmitt, J., Sonatine f. Pfte. Op. 248. 7½ Sgr.
———, „La belle Gabriele". Amusement. Op. 182. 7½ Sgr.

Sponholtz, A. H., „Der Liebe Wiederhall". Lied mit Pfte. Op. 23. Nr. 5. 7½ Sgr.
———, Stadien. Lied mit Pfte. Op. 23. Nr. 6. 7½ Sgr.

(Durch alle Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen.)

Neue Balladen
für Bass oder Bariton mit Pfte.

(Herrn *Dalle Asté* gewidmet.)
Verlag von **G. W. Niemeyer** in Hamburg.

Biehl, E., „Der Verbannte". Op. 5. 12½ Ngr.
Franck, H., „Der Ferge". Op. 11. 12½ Ngr.
Weidt, Heinr., „Der Goldschmied". Op. 3. 12½ Ngr.
———, „Der verbannte Polenfürst". Op. 4. 12½ Ngr.

Diese für den Concertvortrag componirten Balladen sind von bedeutender dramatischer Wirkung, und werden bei gutem Vortrage nie einen ausserordentlichen Erfolg verfehlen.

In der ***Arnold***'schen Buchhandlung in Dresden und Leipzig ist soeben erschienen und in allen Buchhandlungen zu erhalten:

Evangelisches Kirchenpräludienbuch.

Zugleich ein nothwendiges Lehr- und Lernbuch für den Orgelunterricht in Schullehrer-Seminarien.

Von

Johann Schneider,
Königl. Sächs. Hoforganisten zu Dresden.

Für die Zwecke eines praktischen Unterrichts mit Musikeinlagen verschiedener Orgelcomponisten und einem Commentar versehen

von

Dr. Fr. W. Schütze,
Seminardirector in Waldenburg in Sachsen.

Quer 4. broch. 2 Thlr.

Preisermässigung.

Durch jede Buch- oder Musikalienhandlung kann bezogen werden:

Album für Gesang (mit Pianofortebegleitung). Mit Originalbeiträgen von Chelard, Lindpaintner, Lortzing, Kalliwoda, Frz. Lachner, Loewe, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, C. Kreutzer, Reissiger, Spohr. Spontini, Clara Schumann, Rob. Schumann, etc. etc. 2 Bände, gr. 4., elegant gebunden in engl. Leinwand mit Goldschnitt. Preis 5⅓ Thlr., *jetzt für 2 Thlr., 3 fl. 36 xr. rhn., oder 3 fl. C. M.*

(***E. E. J. Beymann*** in Leipzig.)

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 42. Den 21. November 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Worte dem Andenken Chopin's geweiht,

durchflochten von Compositionen desselben, vorgetragen in einer Erinnerungsfeier an den Verstorbenen in Düsseldorf den 3ten November 1849. *)

Wohl gleicht das Leben einem flücht'gen Traume
Und schnell entfliehn die Bilder, die es bringt!
Die Jugend braust dahin, die Liebe folgt ihr,
Kaum ist man seiner selber sich bewußt:
Sieht man sich an des Alters eil'ger Schwelle,
Der Strom der Zeit
Reißt schnell uns fort zur Ewigkeit.
Doch ziemt es nicht zu zagen und zu klagen,
Wenn ewigen Gesetzen nur gehorchend
Der Mensch das ihm bestimmte Ziel erreicht
Und hinzieht, woher keine Rückkehr möglich.

Wenn aber Jugend dem Talent sich einet,
Wenn einen Genius die zarte Hülle birgt,
Wenn der, der Tausende erfreut, entzückt,
Auf seiner Laufbahn glänzend stolzer Höhe
Entrissen wird dem lieben trauten Kreise:
Dann mag der Seufzer sich der Brust entwinden,
Die Zähre in dem trüben Auge perlen,
Denn grausam scheint das Schicksal da zu walten,
Spricht unsrer Hoffnung, unsrer Liebe Hohn! — —
Ob wohl das Leben in der Töne Reich
(Dem feenhaften, träumerisch tiefen)
Die, die es leben, schneller leben macht?
Ob wohl das Licht, das ewig flackernde,
Der Lebens-Lampe Oel zu schnell verzehrt?
Ich weiß es nicht, doch fast könnt' es so scheinen.
Wie viele Ihrer sah ich nicht verwelken
Und fallen, eh' des Lebens Herbst erschien!
Und ach, die Besten waren es!
Nicht Alle nenn' ich, — doch gedenkt Bellini's,
Des holden Sängers süßer Melodieen,
Der Malibran, die seine Weisen sang.
An Schubert denkt, der kühn, romantisch, sinnig
Dem deutschen Liede höchsten Schwung verliehn!
Und Jenes, von euch Allen Vielgekannten,
Und Vielgeliebten, Vielbewunderten,
Des Geist so oft in diesen Räumen waltet! — —
Schon wieder reiht sich ihm ein Neuer an,
Ein Ebenbürt'ger, den er kannt' und liebte,
Und dessen Tönen er oft still gelauscht.
Nur Wenige sind hier, die dieses Glück genossen,
Des Glückes, ihn zu kennen, ihn zu hören,

*) Dem Hingeschiedenen einen Gruß der Liebe und Verehrung nachzusenden hielt Ferd. Hiller in Düsseldorf eine Erinnerungsfeier, an der alle musikalischen Kräfte der Stadt sich betheiligten, und wo das oben mitgetheilte Gedicht gesprochen wurde. Unser geehrter deutscher Meister betrachtet dasselbe als Zeichen seiner Gesinnung gegen den Freund, dem er eine Reihe von Jahren innerlich nahe gestanden. Dem Requiem von Cherubini ging der Trauermarsch aus der eroica voran; ein vierstimmiges, zu diesem Zwecke componirtes Lied („Wie flüchtig ist des Menschen Zeit") folgte; dann schloß sich unmittelbar der Vortrag des Gedichts und der in dasselbe verflochtenen Clavierstücke an; der Chor aus Paulus „Siehe wir preisen selig" beschloß die Feier, die einen allgemein ergreifenden Eindruck zurückließ.

Ihn zu bewundern und — ihn zu lieben!
Wie Vieles war in ihm vereint zu finden,
Was sonst getrennt und fern sich steht!
Des Slaven melancholisch weiches Wesen,
Sorglos verschwendrische Freigebigkeit,
Fränkischer Anmuth leichtgesellige Gabe,
Germanischer Tiefe weiter Bildungskreis,
Die herbe Strenge männlich kräft'gen Fühlens
Und weiblicher Empfindung holde Süße;
Vollendetster Grazie hoher Zauber
Umschwebte all' sein Thun und Lassen,
Umschwebte seine reichen Schöpfungen,
Umgab ihn, wenn er uns damit berauscht.
Seele, Talent und Geist, Persönlichkeit,
So innig waren sie in ihm verbunden,
Wie einer Lilie Blatt und Duft und Blüthe.
Gesänge wunderwürdig, neu und reizend
Schuf er in Klängen, vor ihm unbekannt.
Doch selten hat er Worten sie gesellt,
Denn er auch litt an Polens tiefen Schmerzen,
Er war entfernt, entrückt dem lieben Vaterland,
Deß Laute ihm die einzig Theuern blieben;
Nach Warschau's Fall, nach Polens Unterliegen,
Sah er die traute Heimath niemals wieder,
Jedoch dem Volk, das er das Seine nannte,
Gehörte er auch in der Fremde an,
Und was er auch uns Allen Schönes bot,
Nicht können wir's empfinden wie die Seinen,
Sie rührt, erhebt es mächtiger noch als uns:
Denn es durchwehen seine edlen Lieder
Des Polen Schmerz, des Polen Heldenkraft,
Sein Lieben und sein Hassen und sein Kämpfen,
Des Volkes laute, stürm'sche Freude,
Der ritterliche Muth, des Herzens Sehnen,
Die Höh'n und Tiefen seiner Leidenschaft.

Nicht reizte unsern Freund die laute Masse,
Geschäftig zog er nicht von Stadt zu Stadt
Die Welt mit seines Namens Lärm zu füllen:
Ein kleiner Kreis nur wen'ger Auserwählten,
Die ihn verstanden, ganz ihm hin sich gaben,
Er war es, den am liebsten er beglückt
Mit seiner Phantasieen holdem Strome.
Geliebt wurd' er vom ersten Weib der Gegenwart,
Geliebt, und ach — verlassen! — Wie war's möglich,
Daß zu entziehn sich ihm ein Herz vermochte
Das einmal ihm gehört!? — —
Genug, genug!

Er ist dahin — zu bessern Regionen
Entflohen ist nun jene Feuerseele,
Der ein zu leichtes Kleid gewoben war!
Die Finger, fühlend gleich der Sensitive,
Vergeist'gen nicht mehr die verwaisten Tasten,
Den Freunden fehlt der Freund, — der Kunst ein Jünger,
Der einzig war, und unersetzlich bleibt.
Doch hat er edle Gaben uns gelassen,
Ein köstlich, unvergleichlich, herrlich Erbtheil
(Zu schwer nur, leider! würdiger Benutzung)
In seiner Werke ewig jungem Schatz.
Mehr als dem kalten Wort es je gelingt
(Doch viel zu wenig, um sein würdig Bild zu geben)
Mag jetzt von seines Wesens reicher Fülle
In Tönen Euch ein schwaches Zeugniß werden.
Horcht wie er, präludirend nur,
Im engsten Raume sich beschränkend
Das Tiefste ausspricht, was das Herz bewegt.

Praeludium in E-Moll.

Hört weiter, wie er, gleich dem weisen Arzte,
Der uns den bittern Trank, den heilenden,
Darreicht, gemildert durch des Honigs Süße, —
Die trockne Studie zu verbergen weiß
In Melodieen voller Reiz und Anmuth! —

Etude in As-Dur.

Ein Liebeslied, ein nächtliches, hört nun —
Mit leisem Flüstern holder Herzens Schmerzen,
Durch wonniges Hoffen, sehnsuchtsvolles Bangen
Erklingt der Sturm der tiefsten Leidenschaft.

Nocturno in Fis-Dur.

Die flücht'ge Laune eines Augenblickes,
Sie nimmt Gestalt und Form — ein Spiel! nur scheint es,
Doch oft birgt sich die zärtlichste Empfindung
In solch' ein heiter, muthwillig Gewand.

Imprompto in As.

Der ächte Pole sei Euch jetzt vorgeführt
In seiner Tänze muthig frischen Klängen,
Bald feierlich, fast wie spanische Grandezza,
Im stolzen Reigen seiner Polonaise;
Dann zierlich schwebend, sporenklingend, jubelnd
In der Mazurka launenhaften Rhythmen.
Doch nur erinnern sollen diese Weisen
An ihren Namen, denn zuviel hat ihnen
Der Künstler mit verschwenderischer Hand
Gegeben, reichster Harmonieen Pracht,
Und neuster, eigenthümlich feinster Führung;
Kaum kann das Ohr, das kunstgewohnte, folgen;
Der Fuß, und wär' er noch so elfenhaft,
Muß ruhn, und nur die Seele darf sich wiegen
Auf dieser Melodieen süßem Spiel.

Polonaise in Cis-Moll.

Masurkas in F-Moll u. B-Dur.

Auch unsres Vaterlandes schlichter Reigen
Hat ihn zu neuem Schaffen angeregt,
Und nie erklang der treue lust'ge Walzer
So anmuthsvoll und edel, wie durch ihn.
Zuweilen möchte man ihn kaum erkennen
In seiner fast zu glänzenden Bekleidung —
Jedoch sie steht ihm gut und lieblich an.

Walzer in Cis-Moll u. Des-Dur.

Der heitern Klänge sei's fortan genug.
Schwer reihn sie sich der heut'gen Feier an,
Und nur, um Euch des lieben Freundes Züge
Zu zeigen, wenn sie lächelnd waren,
Nahm man sie auf in seiner Lieder Folge.
Die Schöpfung einer düster-grauen Stunde,
Sie sei anjetzo noch von Euch gehört!
Ward sie ihm eingegeben durch Erinnerung
An sein gebrochen Vaterland?
War sie die Ahnung seines frühen Scheidens?

Trauermarsch in B-Moll.

Wir müssen enden — Strömt die Quelle auch
In ew'ger Frische reichen Labetrunk,
Man kann und darf nicht zu viel von ihr kosten,
Doch kehrt man gern und oft zu ihr zurück
Wie zu den Melodieen unsres Freundes.
Gedenket sein — weist einen Ehrenplatz ihm an
Im Pantheone liederkund'ger Sänger.
Er war vollendet — hat vollendet,
So ist er doppelt selig denn zu preisen,
Denn ewig leben wird er hier wie dort! —

Ferd. Hiller.

Aus Berlin.

Ueber Hrn. Charles Voß, mit der Adresse an Hrn. G. Bock in Berlin.

Diese Zeitschrift brachte in Nr. 31 folgende Notiz: „Hr. Charles Voß ist von dem Königl. Preuß. Musikhändl. Bock zur Kunstnotabilität ernannt worden, und Leipzig hatte das Glück, ihn dabei über die Taufe zu halten. Gott, wie rührend!" Hr. G. Bock hat sich gedrungen gefühlt, darauf Folgendes in der N. Berl. Mus. Z. zu entgegnen: „Als Antwort diene ihr (der N. Ztsch. f. Mus.) die Mittheilung, daß Hr. Voß am 5ten d. M. mit Brandus u. Comp. in Paris einen überaus vortheilhaften Contract auf zwei Jahre geschlossen, nach welchem seine sämmtlichen Compositionen ausschließlich für Frankreich mit Eigenthumsrecht bei demselben erscheinen, um den vielfach gemachten französischen Nachdrücken zu begegnen. Wie viele Kunst-Notabilitäten, denen die N. Zeitschr. dieses Prädikat zuerkennt, wird Hr. Brendel oder sein Berliner Correspondent in Deutschland aufzählen können, welche sich eines solchen Erfolges rühmen können, wir wollen gar nicht in Anschlag bringen die vielen Nachdrücke, welche in Italien, England, Rußland und Amerika existiren, worüber der K. Pr. Hof-Mus.-Hdlr. Bock, der die meisten Sachen dieses Componisten verlegt und über den außerordentlichen Gang derselben das beste Urtheil hat, auf Verlangen Auskunft geben könnte. Sollte niedriger Neid die Veranlassung zu jener Notiz gewesen sein, dann müßten wir ausrufen: Gott, wie erbärmlich!"

Diese Erwiderung setzt so grobe Irrthümer voraus, daß ich nicht umhin kann, etwas näher auf dieselbe einzugehen. Was den starken Abgang der Voß'schen Sachen, was den Contract mit Brandus, was die Popularität des Hrn. Voß betrifft, so fällt es vor Allem wohl auf, daß Hr. Bock als Musikverleger solche Unschuld fingirt; just als ob er von den Unterhandlungen der Verleger mit beliebten Componisten, von den Vorschriften, die gemacht werden, von den vielerlei Rücksichten, die genommen werden sollen und die keinerlei Rücksicht auf die Kunst übrig lassen, nichts wüßte. Oder hat er keine Ahnung von dem schlechten Geschmack des größten Theils des Publikums? Hat er nicht selbst schon den Verlag von Compositionen, die nach seiner eigenen Ueberzeugung mehr Kunstwerth besaßen, als Hunderte der gangbaren Modesachen, mit Bedauern zurückweisen müssen? Persönliche Freundschaft hat Sie sehr weit geführt, Hr. Bock. Sie sind Redacteur einer musikal. Zeitung und thun, als ob Sie von der Kunstgeschichte bis dato kein Wort gehört hätten, als ob Sie nicht wüßten, wie es den Werken Mozart's, Beethoven's, Fr. Schubert's, Gluck's, Händel's u. s. w. gegangen ist. Kennen Sie Rossini's rauschende Erfolge nicht? Soll ich erwähnen, daß Flotow, der nach dem ganz richtigen Urtheile der N. Berl. Mus.-Ztg. den untersten Rang der Opern-Componisten einnimmt, außerordentliches Glück gehabt, und dagegen Nicolai's Oper: „die lustigen Weiber von Windsor", die nach der N. Berl. M.Z. die beste in der Neuzeit der Bühne übergebene Musik enthält, bis jetzt keinen Verleger gefunden hat? Es gäbe sonderbare Schlüsse, wenn Sie wirklich Ihre Bücher zur Hand nähmen und nun nach Ihrer Logik von der Gangbarkeit der Compositionen auf die Künstlerschaft der Componisten schließen wollten. Wie würde da z. B. Taubert neben Gungl und Voß zum Zwerge verkrüppeln! wie sehr würden letztere Händel, Bach, Mozart, selbst Beethoven, ja — was nach der N. Berl. M.Z. noch mehr sagen will — Halevy überragen! Müßten wir nicht niederknien und Strauß, Lanner, Labitzky, Hünten u. s. w. als höchste Majestä-

ten verehren! Sie sehen, Hr. Bock, daß ihre Vertheidigung nicht viel glücklicher war, als die jenes ihrer Collegen, der, als die gesammte Berl. Kritik den Stab über die Künstlerschaft des „beliebten" Graben-Hoffmann brach, in öffentlichen Blättern äußerte, daß, da Gr.-Hoffmann populair sei, seine „100,000 Teufel" z. B. in allen Kneipen gesungen würden, ihm Unrecht geschehen sei u. s. w. — In wie weit übrigens die Popularität von Componisten ein Beweis von der Tüchtigkeit, von dem Grade der Künstlerschaft derselben ist, kann nur eine ausführliche und gründliche Abhandlung darthun, die zuvörderst den Begriff der Popularität schärfer bezeichnete.

Hr. Bock wirft mir schließlich erbärmlichen Neid vor. Um diesen Vorwurf zu entkräften, bin ich genöthigt, mein Urtheil über die Künstlerschaft des Hrn. Voß näher festzustellen. In Blättern, wie die N. Zeitschr. und die N. Berl. M.Z., kann von der Kunst im allgemeinsten Sinne des Worts, in welchem z. B. der Barbier sich auch Künstler nennt, nicht die Rede sein. Hier kann es nur auf die wahre Kunst (i. a. S.) abgesehen sein, deren Beruf, wie erst eine der letzten Numm. d. Z. aussprach, mit dem der Religion und Wissenschaft zusammenfällt, und in der Befreiung und Erlösung des Menschen besteht. Schaffende und ausübende Musiker (wir denken hier natürlich an unsere Kunst,) die sich bestreben, diesen wahren Beruf der Kunst in Erfüllung zu bringen, nennen wir Künstler. Ihrer sind nicht zu viele. Ein großer Theil der Musiker faßt aber den Beruf der Kunst anders auf, indem sie meinen, derselbe bestehe in dem bloßen Einwirken auf die äußeren Sinne, und zwar in der Weise, daß diese auf's Angenehmste beschäftigt, gekitzelt, berauscht werden. Diese Kunst, deren Ziel also lediglich das sinnliche Amüsement ist, kann uns nur als Afterkunst gelten, die, als der wahren Kunst widersprechend, aus allen Kräften zu bekämpfen ist. Ihre Diener sind die unheiligen Priester, die den falschen Götzen opfern, die den Sinnen und der Mode Weihrauch streuen, die sich schmarotzend um die wahren Kunstwerke schmiegen, die ihren vergiftenden Speichel unter die verführbare Menge werfen. Die Diener dieser Kunst sind die Hanswurste und Allerweltsnarren, die feilen, löschpapiernen Harlekine, die ihr Gesicht kläglich verzerren und Schlangenthränen weinen, die sich recken und strecken, rasen und toben, sich spreizen und schneutzen, wie man's verlangt; sie sind die Männer dieser Welt, die um zeitlicher Güter willen das Ewig-Wahre verschmähen. — Wer nun könnte wohl im Zweifel darüber sein, welcher Gattung von Musikern Charles Voß angehört! Welchem denkenden und ehrlichen Künstler oder Kritiker wird es wohl einfallen, Hrn. Voß einen Künstler zu nennen! Und die N. Berl. M.Z. faselte von einer Kunst-Notabilität! Ja, in der zweiten Gattung von Musikern nimmt Hr. V. wirklich den Rang einer Notabilität ein. — Wo nun die Sache so liegt, da muß doch der Vorwurf des Neides als sehr weit hergeholt erscheinen. Zwischen Kunst und Afterkunst ist eben auch ein so schroffer Widerspruch, daß der Neid von dieser nach jener Seite ebenfalls sich in sich selbst widerspricht.

Hier könnte ich füglich schließen, doch möge man mir noch einige Worte vergönnen. In seinen besseren und unschuldigeren Werken steht Ch. V. auf der Stufe des begabten Dilettanten, und wenn unter diesen Compositionen sich manches Liedsätzchen, oder mancher Tanz findet, den von Seiten der Kritik nicht wesentlich entgegen getreten werden kann, so ist eben wohl zu bedenken, daß zu dergleichen Productionen einiges Talent und etwas Erfahrung genügen. (Siehe die Besprechung des Walzers Op. 98 von Voß in Nr. 31 d. Z.) Man möge deshalb auch Hrn. V. einen beliebten, oder sehr beliebten, oder außerordentlich beliebten Componisten nennen, ich werde Nichts dagegen haben. Aber die Kunst halte man heilig. Die Kunst sollen vor Allen die Redacteure schirmen und schützen. Hr. Bock möge darum in Zukunft schonender gegen die Ehre seiner Zeitung und seiner Mitarbeiter verfahren. Es ist sehr von Uebel, wenn ein Redacteur Privatinteressen hat, die der Tendenz seines Blattes schroff entgegenstehen. Schreiber dieses steht der N. Berl. M.Z. nahe genug, um sich für dieselbe zu interessiren, und hat bei seiner neulichen Notiz über Voß, wie heute, nur die wohlmeinendsten Absichten gegen diese und ihren Redacteur gehabt.

. . . . . .

Vermischtes.

In Düsseldorf begannen die diesjährigen Abonnementconcerte am 8ten Nov. mit Samson und der C-Dur Symphonie von Mozart.

In der Musikhalle zu Birmingham wird Mendelssohn's Büste aufgestellt werden.

Durch den Gesangverein „Orpheus" in Dresden soll nächstens Mangold's Hermannsschlacht zur Aufführung kommen.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Musikbeilage von Glaser in Schleusingen.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.
Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 43. Den 25. November 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber das Wirken des Musikers im Orchester.

Von August Müller,

am 24sten Juli 1849 in dem Tonkünstler-Verein zu Darmstadt von dem Verfasser vorgetragen.

(Schluß.)

Meine Bemerkung — Nr. III. — gilt allein dem Piano im Orchester. In der schwachen, zarten Anwendung der Orchester-Mittel, d. h. im richtigen Sinne des Wortes, liegt gewiß und ohne allen Zweifel der Hauptgrund zu allem Effecte, deshalb muß der Orchesterspieler vor allem Anderen sein besonderes Augenmerk darauf richten. — Licht ist erstes Princip in allem Physischen und Psychischen. Der Mensch vergeht oder sinkt in einen erbarmungswürdigen Zustand herab, sobald es nicht die Hauptrolle in seinem Leben spielt. Der Maler hat zuerst Licht, ehe er sich dem Schatten zuwendet. Je mehr Aufmerksamkeit man dem Lichte, dem Zarten, dem Piano in der Musik widmet, je kräftiger, voller und wirksamer werden alle Schatten und Ausdrücke in derselben hervortreten. — Die Verschmelzung des Pianos im Orchester zu Einem Ganzen ist aber eine weit schwierigere Aufgabe, als die Abgleichung im extremen Falle. Jede kleine Störung, Abnormität und Ungleichmäßigkeit, auch nur von einer einzigen Seite, tritt hier unangenehm hervor, und man kann das Piano als die Hauptklippe ansehen, an der die Vorzüglichkeit so vieler Orchester scheitert. Es gehört aber auch bei dem Musiker eine weit größere Beherrschung seiner Mittel und eine förmliche Unterischbeugung der Technik zu dessen vollendeter Ausführung. Ein Orchester, welches ein gutes, tadelloses Piano hat, ist daher immer ein tüchtiges, das als nachahmungswürdiges Beispiel aufgestellt werden kann.

Vorzüglich sind es aber die Blasinstrumentalisten, welche zur vollendeten Abgleichung des Piano im Orchester unendlich viel beitragen können. Sie werden leicht verführt, das richtige Maaß zu überschreiten, indem das Urtheil über jene Abgleichung bei ihnen (namentlich aber bei den Blechinstrumenten) aus dem Grunde weit schwieriger ist, weil bei der Hervorbringung der Töne auf ihren Instrumenten die Gehör-Organe direct mit angegriffen werden. Ein orgelgleiches Aushalten eines zarten Accordes ist daher bei den Blasinstrumenten im Orchester eine große Seltenheit. —

Ich komme nun schließlich auf die schon im Eingang erwähnte verwerfliche Spielart Einzelner im Orchester, für welche ich das Wort: „brutal" nicht am unrechten Orte finde. Es giebt nämlich Individuen, welche keine Gelegenheit unbenutzt vorübergehen lassen, um eine gewisse Rohheit und Tölpelhaftigkeit, sowohl in der Marquirung einzelner Ausdrücke in der Musik, als auch in melodischen Stellen geltend zu machen, die sie in ihrem Sinne als Festigkeit und Kernhaftigkeit charakterisiren. Diese Brutalität ist nun oft zugleich eine Begleiterin unvollendeter Mechanik, und schadet dem Ensemble unendlich viel. Mit

einer beispiellosen Frechheit führen diese Charaktere in dem Orchester das Wort, und knechten selbst bisweilen das wirkliche Talent mit ihrem Terrorismus. Dies sind die verwerflichsten Subjecte in jedem Institute, denen die Directoren nie versäumen sollten, mit reichem Tadel und unaufhörlicher Zurechtweisung vor die freche Stirne zu treten. Sie sind es, welche die vollendete Ausführung manches Kunstwerks zurückhalten und unmöglich machen; sie sind es, welche die besseren, edleren Kräfte im Orchester öfters auf die größte Geduldprobe stellen und ihre Erlahmung herbeiführen; sie und ihr arrogantes, handwerksmäßiges Treiben sollten aus jedem Kunsttempel ausgewiesen werden. —

Wer die Technik in der Musik als Zweck derselben betrachtet, bei dem müssen wir zwar bedauern, daß er das höhere Streben in der Kunst nicht kennt, aber er ist uns im Orchester willkommen, wenn er die nöthige Discretion beobachtet und gerade kein indifferentes Subject ist; wer aber, bei oft mangelhafter Ausbildung im Mechanischen, jeder Gefühlsanregung fremd bleibt und stets, so zu sagen, mit ungehobelten Manieren in dem versammelten Kreis der Kunstproducenten sich bewegt, der wird immer als ein Auswuchs in dem Orchester betrachtet werden müssen; er steht allein und sollte, wie schon gesagt, als ein musikalischer oder vielmehr unmusikalischer Störenfried entfernt werden. — Die technische Ausbildung in der Musik darf nie Zweck sein, sie darf nur als Mittel zum Zwecke betrachtet werden. Wer über das Mittel nicht im Klaren ist und es aus falschen Gesichtspunkte betrachtet, bei dem kann von dem Zwecke selbst gar keine Rede sein.

Wann wird das goldene Zeitalter für die Musik erscheinen, wo das Orchester einen völligen Kreis wahrer Künstler vereinigt, die, durchdrungen von ihrer schönen Aufgabe, Einem gemeinsamen edeln Ziele entgegenstreben; die, sowohl in melodieführender Beziehung, als auch hinsichtlich der Executirung contrapunctischer Gegensätze und bei Ausführung einfachen Accompagnements, alle das richtige Maaß und Verhältniß zu treffen wissen; die, mit Hochachtung und Begeisterung für das ihnen anvertraute Object, bei Wiedergebung desselben das reine und tiefe Gefühl ihrer Subjectivität zum Gelingen des Ganzen richtig zu verschmelzen wissen?! Ich glaube, daß dieses Zeitalter nicht mehr fern und daß es unserem, in der Kunst schon so groß dastehenden deutschen Vaterlande vorbehalten ist. —

Zum völligen Schlusse meiner Zeilen rufe ich aber den für dieses schöne Zeitalter schon reifen Orchester-Künstlern zu ihrer Anerkennung und ihrem Troste folgende Worte unseres gefeierten deutschen Genie's, unseres großen Schiller, zu:

„Jedem Verdienste ist eine Bahn der Unsterblichkeit aufgethan, zu der wahren Unsterblichkeit meine ich, wo die That lebt und weiter eilt, wenn auch der Name des Urhebers hinter ihr zurückbleiben sollte!"

Darmstadt. **Aug. Müller.**

Aus Detmold.

Im November 1849.

Ueber den musikalischen Zustand in unserer Stadt ist bisher noch nicht allzu häufig berichtet worden, und doch kann es nicht ohne Interesse sein zu erfahren, auf welcher hohen oder niedrigen Stufe derselbe hier steht, um das Gesammtbild deutscher Musikzustände, welches diese Bl. zu geben sich bestreben, mehr und mehr zu vervollständigen. Wir haben den Vortheil, daß unsere Stadt eine Residenz ist, in deren Gebiet ein kunstliebender Fürst wohnt; auch die Prinzen und Prinzessinnen huldigen der Musik durch Gesang und Spiel, was natürlich bei den übrigen Bewohnern Nacheiferung findet. Leider ist durch die politischen Wirren unser vorzüglichstes Institut für Bildung und Belebung der Musik, das lang bestandene Hoftheater, das unser Fürst für gut fand aufzuheben, eingegangen. Die Musik-Kapelle ist somit nur auf die Thätigkeit in den Concerten angewiesen, die im Sommer in einem öffentlichen Gartenlocal und im Winter im Theatergebäude stattfinden, und den Musikfreunden manchen Genuß verschaffen. Die Besetzung des Orchesters ist zwar weder großartig, noch bei einigen Pulten genügend, doch kann die Leistung immer eine tüchtige sein, wenn Hr. Kapellmstr. Kiel für die Ausbildung und Ausführung in größeren Orchesterstücken achtsam sorgt, was hoffentlich die uns bevorstehenden Concerte bewähren werden. — Seit einem Jahre hat sich ein Gesangverein von Damen und Herren hier gebildet, der bei wöchentlicher Zusammenkunft eine rege Thätigkeit entwickelt, und bereits einige Mal unter Direction des Kapellmstr. Kiel öffentlich Proben seines Fortschritts gab und den Musikfreunden die Bekanntschaft mit dem ersten Theile des Paulus von Mendelssohn und dessen 42sten Psalm „Wie der Hirsch schreit" verschaffte. Außerdem bestehen hier noch zwei Vereine für Männergesang, welche unter Benennung 1) Detmolder Liedertafel, von Hrn Reinisch, erster Flötist des Orchesters, dirigirt, und 2) Perpetua, vom Musikmeister Hrn. Dassel geleitet werden; Letzterer

veranstaltet im Laufe des Winters mehrere Concerte, worin manches Erfreuliche geliefert wird. — Die Anzahl der Pianofortelehrer ist bedeutend, doch ist Keiner darunter, dessen technische Leistungen sich über das Gewöhnliche erhöben und daher die traurige Folge, daß wir wenige Dilettanten haben, die den Forderungen höherer Kunstleistungen entsprechen. Streichquartette zu hören, kann beinahe in die Rubrik der stillen Wünsche gestellt werden, weil es sehr schwer hält, die dazu nöthigen Spieler zu gewinnen; Hr. Musikdir. Gerke und Hofmusikus Hr. Landowski sind die Einzigen, bei denen die ewig blühenden Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven u. A. zuweilen erklingen. — Am 24sten Oct. gab die Pianistin Frl. Steffens, von hier gebürtig und eine Schülerin der Frau Clara Schumann in Dresden, ein Concert im Theater. Sie spielte das G = Moll Concert von Mendelssohn und mehrere Stücke von Henselt, Chopin, Meyer; ihr Spiel und Anschlag, so wie die Ruhe beim Vortrag bezeugten tüchtige Fortschritte, und können wir der angehenden Künstlerin nur rathen, bei ihrem ferneren Aufenthalt zu Dresden ihrer ausgezeichneten Lehrerin getreu nachzufolgen. Spohr's Ouvertüre zum Berggeist (viel zu langsam) und Weber's Freischütz spielte das Orchester beifällig. Hr. Landowski trug Spohr's Gesangsscene für die Violine leider nicht besonders gut und rein vor. Hr. Hofmusikus Meier blies eine Elegie von Kiel auf der Clarinette kalt und leblos. Am 4ten Nov. gab der Gesangverein als Vorfeier zum Geburtstag des regierenden Fürsten ein Concert, dessen Ertrag zum Besten der Vereinscasse war. Weber's Jubel = Ouvertüre eröffnete dasselbe und schien es uns, als wollten darin die Trompeten ihren Jubel durch übermäßiges forte recht ausdrücken. Hr. Hofmusikus Schmidt spielte Souvenir de Spaa von Servais mit Sicherheit, doch nicht mit der Ruhe, die wir sonst an ihm gewohnt sind. Mendelssohn's Lobgesang, der hier noch nie gehört, brachte einen mächtigen Eindruck hervor, welcher sich aber noch gesteigert hätte, wenn die Solo-Tenorpartie eine metallreichere Stimme erhalten und der Chor nicht zuweilen detonirt hätte. Die weiteren musikalischen Erlebnisse im folgenden Berichte.

45.

Aus Prag.

Am 7ten Nov. 1849.

Der fleißige Cäcilien = Verein, der uns stets Neues, und sehr oft auch Gutes zu bieten weiß, verschaffte dem musikliebenden Publikum am 4ten d. M., als am Todestage Mendelssohns, den Genuß, dieses großen Meisters Athalia zu hören. Die Aufführung des, größtentheils im Oratorienstyle gehaltenen, bei einigen Stellen aber melodramatisch behandelten Tonwerkes darf mit Recht gut gelungen genannt werden, nicht allein von Seite der Soli, welche von den Frl. Claudius, Bergauer und Müller sehr brav vorgetragen wurden, sondern auch in Bezug auf die großartigen und zweckmäßig geleiteten Massen, welche der Verein aufgeboten hatte, um des Meisters Andenken würdig zu feiern. Das Werk (Ihnen in Leipzig ohnehin schon genau bekannt), ist reich an Schönheiten, wie sie eben nur aus der Feder des Schöpfers der Musik zur Walpurgisnacht, zum Sommernachtstraum hervorzuquellen pflegten.

Hier sprachen am meisten an: die imposante Ouvertüre, das höchst liebliche Terzett in Es für zwei Soprane und Alt mit Chor, und der majestätische, breit ausgeführte Priestermarsch. Waren dennoch einige Mängel vorhanden, welche die Sympathien des Auditoriums nicht jenen Höhegrad erreichen ließen, wie beim Paulus oder Elias, so lagen dieselben zum größeren Theile in der Eigenthümlichkeit des Werkes selbst als theilweises Melodrama, zum Theil auch in atmosphärischen Einflüssen, welche die Reinheit der Stimmung der Blechinstrumente beeinträchtigten. — Besonders fühlbar war dieses letztere Gebrechen bei der Ausführung der Gutenbergs-Cantate, welche, mit auf Mendelssohn selbst bezogenen Worten, zur Eröffnung des Concerts, der Athalia vorausgeschickt worden war, und überhaupt nicht ansprach. — Die vermittelnden Worte zwischen den sechs Tonstücken der Athalia, ohne die selbst der gedruckte musikalische Text dem, des Racine'schen Gedichts unkundigen Leser räthselhaft geblieben sein würde, sprach Hr. Schauspieler Fischer mit dem bekannten Wohllaute und der gewohnten Kraft seines sonoren Organs. Die mitwirkenden Damen und Herren waren in die Farbe der Trauer gekleidet. — Das Auditorium füllte den ganzen geräumigen Saal der Sophien = Insel, und spendete vielen Stellen der Athalia lebhaften Beifall. —

Im Theater wird die Aufführung von Auber's Oper „Haydeé" vorbereitet. Wir fühlen allerdings das Bedürfniß, in unser Repertoir auch dann und wann durch französische Opern eine heilsame Mannichfaltigkeit zu bringen; ob man aber gerade mit dieser Oper eine gute Wahl getroffen habe, steht zu bezweifeln. Jedenfalls würde das Gebiet der französischen Oper Gelegenheit bieten, unsern braven Tenor, Hrn. Knopp, der guten Vortrag mit vortrefflichem Spiele vereinigt, in angemessener Weise und öfter zu beschäftigen, als bisher. Warum können wir aber nicht wieder einmal die „weiße Frau" — „die Stumme" hören?

D. —

Intelligenzblatt.

Verzeichniß von Violin-Musik

aus dem Nachlass eines unbemittelten Dilettanten.

Wohlwollende Musikfreunde werden freundlich eingeladen, der bedrängten Familie wohl zu thun, wenn sie die Güte haben, auf die einzelnen Nummern oder auf die ganze Sammlung Gebote abzugeben und mit ihrer Adresse bei dem Herausgeber der Zeitschrift für Musik bis *Ende d. Jahres* niederzulegen, sich in frankirten Briefen an ihn wendend (s. Mus. Ztsch. Nr. 36).

1. ***Albrechtsberger***, 6 Trios p. V., Viola et Vclle. Op. 9.
2. ***Benincori***, 6 Quat. Op. 8. Liv. 1.
3. ***Beethoven***, Allemandes de la Redonte de Vienne p. 2 Viol. et Basse.
4. ———, Trio p. V., Alto et Vclle, d'aprés Op. 23 p. Piano, arr. p. Brand.
5, 6, 7. ———, 3 Trios p. V., A. et Vclle. Op. 9. Liv. 1, 2, 3.
8. ***Boieldieu***, Ouv. de l'op. Caliphe de Bagdad p. Flûte, 2 V., A. et Vclle.
9. ***Dobrzynski***, Quint. p. 2 V., A. et 2 Vclles ou 2 Alto et 1 Vclle. Op. 20.
10. ***Dotzauer***, 3 Duos p. 2 Vclles. Op. 15.
11. ***Dammer***, 3 Duos p. 2 Vclles. Op. 16.
12. ***Fodor***, 3 Duos p. 2 Viol. Op. 24.
13. ***Hänsel***, 3 Quat. p. 2 V., A. et Vclle. Op. 3, 5, 6, 8, 9, 17. in 1 Einband.
14. ***Haydn***, 6 Trios p. 2 V. et Vclle. à l'usage des commençans. Nr. 2.
15. ———, 3 Quat. Cah. 9, 15, 19. Liv. 1. Op. 59, 60. Collect. compl. Cah. 1, 2, 7. u. 2 Quat. Op. 100. (Diese 9 Suiten in 1 Bande.)
16, 17. ***Hofmeister***, Quat. periodique. Nr. 6 u. 9.
18. ———, 3 Duos p. Viol. et Vclle. Op. 5.
19. ***Hummel***, Potpourri p. Viola av. accomp. d'orchestre. Op. 94.
20. ***Jansa***, 3 Trios p. 2 V. et Vclle. Op. 41. Cah. 1.
21ᵃ. ***Kelz***, Kindermusik f. 2 V., Bass und Kinderinstrumente.
21ᵇ. ***Hübschmann***, Var. p. Viola, av. orchestre ou Pfte.
22. ***Kreutzer, R.***, 3 Duos concert. p. 2 Viol. Lettre A.
23. ———, 14e Concerto p. Viol. av. orchestre.
24. ***Krommer***, 3 gr. Quart. Op. 92.
25, 26. ———, 3 Quint. p. 2 Viol., 2 Altes et Vclle. Op. 8. Liv. 1, 2.
27. ———, Son. p. Violon av. Basse. Op. 15.
28, 29. 30. ———, 3 Quint. p. 2 Viol., 2 Altes et Vclle. Op. 100. Nr. 1, 2, 3.
31. ***Küffner***, Conc. p. Alto-Viola av. orch. Op. 139.
32. ***Mozart***, Rondo p. Viol. avec orchestre. Op. 85.
33. ———, Conc. p. Alto-Viola, av. orch. Op. 107.
34. ———, Conc. p. Violon av. orchestre. Op. 76.
35. ———, 6 ländrische Tänze f. 2 Viol. u. Basse.
36. ———, Fantasia p. 2 Viol., A. et Vclle.
37. ———, Fugha p. 2 V., A. et Vc. Nr. 1. gr. Quat. p. 2 V., A. et Vc. Nr. 2. 3 Quat. p. 2 V., A. et Vc. Nr. 3, 4, 5, 6. Diese 6 in 1 Bande.
38. ***Mühling***, 2 Quat. p. 2 V., A. et Vc. Op. 20.
39. ***Ozi***, Pet. airs connus, variées p. 2 Vc. Op. 9.
40. ***Onslow***, 20e Quint. p. 2 V., A. et 2 Vc. Op. 45.
41. ———, 3 Quint. etc. Op. 1. Liv. 2.
42, 43. ———, 24e et 25e Quatuor etc. Op. 49, 50.
44. ———, Quintetto etc. Op. 32.
45—47. ***Pixis***, 3 Quatuors etc. Op. 69. Nr. 1, 2, 3.
48. ***Pleyel***, 6 Duos p. Viol. et Vclle. Op. 16.
49. ***Romberg, A.***, 3 Quat. etc. Op. 53. Nr. 3.
50, 51, 52. ———, 3 Quat. etc. Op. 67. et posthume Nr. 1, 2, 3. u. Op. 16.
53. ———, 3 Quat. etc. Op. 1. Edit. corrigée.
54. ———, Grand Quintetto. Op. 23.
55. ———, Sinfonie, arr. en Quint. p. Flûte, 2 V., A. et Basse. Nr. 1.

(Schluss folgt.)

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 44. Den 28. November 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Briefe über Kunst und Leben.

II.

Das musikalische Treiben Hamburgs scheint in diesem Winter ein lebhafteres werden zu wollen, als es die Zeitumstände sonst wohl mit sich bringen. Die Ursache liegt einfach in der nach allen Seiten hin hergestellten „Ordnung", und in der Belebung des Geschäfts. Die Kaufleute glauben endlich ihre Bank gesichert, und danken jeden Tag ihrem lieben Merkur, der zwar auch der Gott der Spitzbuben ist, daß er preußische Soldaten geschickt, und sie vor den „räuberischen Anfällen" der Demokraten gehütet hat. Uebrigens sollen, wie man mir sagt, die großartigsten Geschäfte in diesem Herbst gemacht worden sein, Geschäfte, welche dem Einzelnen Hunderttausende an Gewinn eingebracht haben. Es ist natürlich, daß dadurch der Sinn auf solche Genüsse hingeleitet wird, welche die behagliche, in sich selbst zufriedene Ruhe mit sich bringt. Man fühlt wieder die Oberherrschaft des Besitzes, und eben im Wohlgenuß dieses Gefühles glaubt man sich berufen, Mitleid zu haben mit den Künsten, mit den armen Teufeln, die ja auch von der „Revolution" gelitten und die im Grunde nichts weniger als Demokraten waren. Man denkt wieder an's Theater, man beschäftigt sich wieder damit, herumziehende Virtuosen bei sich zu füttern, oder ihnen ein Billet zu ihrem Concert abzunehmen, man *protegirt* wieder, wie es dem Reichthum, der haute bourgeoisie zukommt. Und die armen Teufel, welche man Künstler nennt, wissen das auch recht gut, sie athmen wieder auf, sie schicken wieder Subscriptionsbogen umher, sie hoffen wieder — Einnahmen. Die misère dieses Treibens nennt man Kunst. Mindestens hat die Gesellschaftssprache keinen anderen Namen dafür, und die Gesellschaftssprache ist bekanntlich die einzige, die von der Mehrheit verstanden wird, und ohne deren Kenntniß man höchstens das Recht hat, sich lächerlich zu machen, oder in Noth und Elend umzukommen.

Es könnte wunderbar scheinen, daß nach so gewaltigen Erschütterungen, wie die der beiden letzten Jahre, das Verhältniß zwischen Kunst und Gesellschaft noch immer dasselbe ist, daß die erstere sich noch immer zur Dienerin der letzteren hergiebt, daß der Künstler noch immer mit der Livréejacke angethan, seine Anerkennung, geistige wie materielle, zu *erzwingen* sucht, wenn uns nicht eben jene Gesellschaftssprache einfallen müßte, die es liebt, den Schein für das Sein auszugeben, die von Kunst spricht und Handwerk meint. Die eigentliche Kunst hat mit diesen Matinées und Soirées, mit dem ganzen Musikwesen, wie es durch die gesellschaftliche Einrichtung sanctionirt ist, gar nichts zu thun. Die eigentliche Kunst schweigt schon lange, weit länger, als die politischen Umwälzungen dauern. Sie hat trotz der bekannten Namen, trotz Berlioz und Fél. David, trotz Meyerbeer und Wagner, trotz Mendelssohn und Schumann keine Lebensäußerung gethan, welche den Herzschlag eines Volkes hätte schneller pulsiren machen, oder ihn in allen seinen Fibern auf eine nur annähernde Weise wiedergeben können. Die Völker

schlichen mühsam dahin, und die Musik dudelte ihnen ihre eigene Schwäche oder auch — Gemeinheit in die Ohren; dann und wann blitzte es auf, dann und wann regte sich die schöpferische Kraft, das ursprüngliche Menschthum, dann und wann rang sich der Ruf nach Befreiung aus der millionenfachen Brust der Völker hervor, und dieser Ruf fand in der Musik sein getreues Echo. Aber so wenig die Völker zur That griffen, eben so wenig hat die Musik eine That aufzuweisen. Zwar hat man versucht, sich zu befreien, und Schumann schreitet auf diesem Wege rüstig fort; aber die wahre Befreiung, die, welche die Freiheit selbst ist, die läßt sich nicht erst versuchen, die ist der electrische Funken, der mit einem Zauberschlage die Menschheit zu neuem Leben durchdringt. Und diese Befreiung, dieses künstlerische Sichlostrennen alles Gesellschaftlichen ist nur dann möglich, wenn die Menschheit sich ihrer selbst wieder bewußt wird, wenn sie nichts Höheres anerkennt, als sich selbst, wenn sie aufhört à tout prix Christ sein zu wollen. Reißt die Throne nieder, auf denen ihr den Gott der Christuslehre gesetzt, und die Fesseln werden fallen, die ihr selbst Eurem Genius angelegt habt. Die Strahlen der Kunst werden dann nicht mehr gebrochen sein und spärlich, verschlammt und vereinzelt auf die Erde fallen. Die Menschheit wird sich selbst ihre Kunst ausstrahlen, und diese Strahlen werden Alle erwärmen, Alle beleben, Alle zu der Ueberzeugung gelangen lassen, daß sie solidarisch verbunden, daß sie Eins sind. Die Einheit zwischen Allem was lebt und ist, diese Einheit zu erzielen ist die Aufgabe des Jahrhunderts. Es hat redlich daran gearbeitet, und die Menschen haben im vorigen Jahre verzweifelte Anstrengungen gemacht, den Gedanken zur That werden zu lassen. Aber der Gedanke muß selbst erst die That sein; dann wird die That der Waffen von selbst wegfallen. Der Gedanke ist noch nicht gefunden, das Räthsel noch nicht gelöst, und eben deshalb werden alle gewaltsamen Revolutionen die heiß ersehnte Frucht nicht bringen. Es fehlt das Genie, das diesen Gedanken in sich trägt, vielleicht daß es am Ende dieses Jahrhunderts auftaucht, um der Menschheit den Weg zu zeigen, den sie zu wandeln hat, will sie sich selbst genügen, gleich wie zu Ende des vorigen Jahrhunderts der Mann erstanden ist, der sich allein genügen wollte auf Kosten aller Uebrigen. —

Indem ich dies schreibe, fällt mir ein Büchelchen ein, das vor kurzer Zeit erschienen ist und das den Titel führt „die Kunst und die Revolution" von Richard Wagner. Ich werde auf die Broschüre später zurückkommen. Nur so viel: der Verfasser hat vollkommen Recht, wenn er sagt: „Wir wollen nicht wieder Griechen werden", wie er denn überhaupt durch diese Arbeit und seine jüngsten Erlebnisse eine größere Theilnahme beanspruchen darf, als er durch seine frühere Thätigkeit veranlassen konnte. Ich lege kein großes Gewicht darauf, daß er in Dresden mitgekämpft hat; aber der wahre Kunstjünger muß revolutionair sein, und daß Wagner dies ist — das hat er in der neuesten Zeit bewiesen. Ich habe lieber den flüchtigen Wagner, als all' die „berühmten" Tonsetzer, die beim warmen Ofen Oratorien, Symphonien und Opern componiren, während es draußen stürmt, und die Völker im ernsten Ringen um die ursprünglichen, geheiligten Menschenrechte begriffen sind. —

Theodor Hagen.

Charakteristik der Hamburger Opernkräfte.

Die Opernkräfte der vereinigten Theater in Hamburg sind in sofern noch immer bedeutend zu nennen, als sie einen nicht gewöhnlichen Zusammenfluß von schönen, kräftigen Stimmen aufweisen. Das Material ist gut, die Ausbildung manchmal vortrefflich, manchmal mittelmäßig, in den meisten Fällen gar nicht. Am meisten musikalische Bildung soll unsere Primadonna besitzen, Frl. Wagner, Nichte des flüchtigen Kapellmeisters, früher in Dresden engagirt. Diese Sängerin hat sich hier sehr viele Freunde gemacht, sie gefällt als „große Sängerin", und das Publikum schwört Stein und Bein auf sie. Wir haben jedoch gefunden, daß diese Sängerin das Loos aller deutschen Primadonnen theilt, d.h. daß sie Mezzo-Sopran ist, und schon deshalb die ersten Partien nicht singen kann, ohne sich und Anderen sehr wehe zu thun. Die Stimme der Wagner hat einige prachtvolle Töne in der Tiefe, aber bei weitem nicht die Höhe, die nöthig ist, um die Valentine, Norma und ähnliche Rollen zu singen. Es ist nicht zu leugnen, daß eine gewisse künstlerische Begabung da ist, so wie auch, daß die Sängerin einige Studien in Veredlung des Tons gemacht hat; aber es ist auch wiederum nicht zu leugnen, daß die Manier des Herüberziehens der Töne unter sich bei ihr noch in voller Blühe steht. Mit einem Worte, Frl. Wagner ist ein recht guter Mezzo-Sopran, aber noch lange keine „große Sängerin". —

Frl. Michalesi, die Verlobte unseres Kapellmeisters, welche vor Ankunft der Wagner die erste Sän-

gerin machte, ebenfalls ein Mezzo-Sopran, beinahe Alt, ist nach Dresden abgereist. Sie hat dort ein lohnendes Engagement gefunden. Ihr Romeo war eine imposante, äußere Erscheinung. Frl. Nier heißt unsere zweite Sängerin. Vor einem Jahre noch im Chor, singt sie jetzt wie eine „gemachte" Sängerin. Viel Talent, schöne Stimme, musikalisch, Mezzo-Sopran. Sie wird sich binnen Kurzem mit unserem ersten Tänzer verheirathen und damit sehr bald ihre Carriere schließen. Frl. Trietsch singt zweite, jugendliche Partien und Soubretten (Aennchen, Zerline). Hübsche Zerline, sehr schöne Stimme, wird damit endigen, daß sie eine „gute Partie" macht. —

Mad. Howitz-Steinau nennt sich die erste Coloratur-Sängerin. Eine junge Wittwe, interessantes Aeußere, besitzt Vermögen und, wie aus einzelnen Nüancen in ihren Darstellungen hervorgeht, Esprit. Sie singt mit Talent, ohne Schule — ein Mischer. Trotzdem war sie in Paris. Uebrigens könnte die Dame, wenn sie wollte, bald Viel leisten.

Der Stimmfonds der Männer übertrifft noch den der Damen. Obenan steht Ditt. Die großartigste Tenorstimme, welche augenblicklich in Europa existirt. Das ist unverwüstliches Metall; aber — das ist auch Alles. Von einer Stimm- oder gar von einer musikalischen Bildung kann nicht die Rede sein. Wenn der Mann singen, wenn er fühlen, wenn er spielen könnte, so müßte er Alles übertreffen, was je auf den Brettern gehört worden ist. Und doch hat er einige Stellen als Raoul, mit denen er jedes Publikum enthusiasmiren wird und muß.

Die Bässe sind eigentlich keine; aber wo sie auch hernehmen? Der Bariton, Hr. Carl Becker, hat eine schöne Höhe und von Wien her einige im italienischen Geschmack mit Glück angebrachte Verzierungen. Schüttky heißt der Mann, der den St. Bris in den „Puritanern", den Onkel der Elvira und ähnliche Rollen singt. Viel Material, wenig Schule, scheint Talent zu haben. Uebrigens erinnert man sich, wenn man unsere Bässe hört, mit großer Sehnsucht des Staudigl'schen Tones unseres Dalle-Aste.

Hr. Lindemann, früher in Dresden, singt den Marcel, Caspar u. s. w. Kräftige Stimme, wenig Tiefe, noch weniger Ausbildung; aber dem Anschein nach Verstand und Talent.

Mit diesen Kräften, unterstützt von einem tüchtigen Chor und einigen markigen Anfängerstimmen, so wie auch von einem sehr respectablen Orchester, müßten ganz gute Opernvorstellungen zu erzielen sein, wenn nicht die Liebe und Begeisterung bei den Executanten dadurch geschwächt würde, daß man immer dieselben Geschichten auftischt. Die Leute kommen aus Robert, Hugenotten, Freischütz u. s. w. nicht heraus, und singen natürlich zum großen Theil mit Unlust. Die Ursache liegt einerseits an mangelnden, tüchtigen Regiekräften, hauptsächlich aber darin, daß so wenig geschrieben wird, was nur einigermaßen Aussicht auf Erfolg bietet. Freilich bleibt auch Vieles liegen, was recht gut berücksichtigt werden könnte. So z. B. die allerliebste Oper „das Diamantkreuz", die ohne Prätension auftritt, und eben deshalb gefallen muß; aber im Ganzen läßt sich wenig Erfreuliches von der Productionskraft auf dem Gebiete der Oper sagen. Gut wäre es, wenn einige literarisch- und musikalisch-gebildete Männer von Talent und allseitigem Wissen sich zu Regisseuren der Oper heranbildeten, wahrscheinlich würde dann unser Opernwesen um ein Bedeutendes besser werden.

Kleine Zeitung.

Meißen. Erstes Abonnementconcert am 8ten November. Je mehr die politischen und materiellen Fragen in den Vordergrund des Lebens treten (und am Ende kommt doch auch die Politik auf sehr materielle Interessen hinaus), um so mehr muß sich der Verehrer der Kunst über jeden Genuß freuen, der ihm nicht von einer handwerksmäßigen Speculation, sondern von der Liebe zur Kunst selber geboten wird. Eine derartige äußerst freundliche Erscheinung bildete das oben genannte Concert, welches den zufällig in Meißen anwesenden Referenten durch seine Gediegenheit wahrhaft überraschte. Gleich die Anfangsnummer, Mendelssohn's Ouverture: „das Mährchen von der schönen Melusine", beurkundete den Fleiß, welchen Hr. Musikdir. Hartmann auf die Ausbildung seines Orchesters verwendet, und es verdient dies öffentlich um so mehr hervorgehoben zu werden, als die locale Anerkennung in keinem richtigen Verhältnisse zur Thätigkeit des Directors zu stehen schien. — Die folgenden Nummern machten uns mit mehreren jüngeren Dresdner Künstlern bekannt, denen man sämmtlich eine gute Laufbahn versprechen kann, wenn sie ihre Mittel mit dem nöthigen Fleiße ausbilden; das Duett aus Jessonda zwischen Nadori und Dandau („Du hast dem Opfer dich entzogen ꝛc.") wurde mit Geschmack vorgetragen von Hrn. Opernsänger Rudolph (Tenor) und Hrn. Actuar Fiedler (Baß); die Stimmen Beider sind schön, wie sich auch in den späteren Solopiecen auswies, und es war nur zu bedauern, daß die akustischen Verhältnisse des langen und zu niedrigen Concertsaales gerade auf den Gesang besonders ungünstig wirkten; vielleicht ließe sich dem sehr fühlbaren Man-

gel an Resonanz durch eine Erhöhung des Orchesters abhelfen. Dem Duett folgte das Mendelssohn'sche Concert für Violine, mit welchem Hr. Kammermusikus Seelmann sich als tüchtiger Künstler zu erkennen gab; Reinheit des Tones und eine kecke, sichere Bogenführung, u. A. ein sehr gutes Staccato, zeichnen den noch jungen Künstler vortheilhaft aus; anerkennenswerth ist es, daß sein Vortrag das stellenweise affectirte Wesen des leidigen Virtuosenthums vermeidet, und den Zuhörer nicht auf die technischen Schwierigkeiten der Piece förmlich aufmerksam macht. — Den Schluß des Ganzen bildete die zweite Beethoven'sche Symphonie (D-Dur), deren Ausführung wir als eine, sowohl in technischer als ästhetischer Beziehung, sehr gelungene bezeichnen müssen; das Orchester befriedigte vollkommen die Erwartungen, welche man nach der Anfangsouvertüre zu machen berechtigt war. — Möchten diese anerkennenden Zeilen eines Fremden eine kleine Aufforderung für Hrn. Musikdir. Hartmann sein, auf dem glücklich begonnenen Wege fortzufahren, und wir wünschen schließlich, daß es ihm gelingen möge, sein Publikum auf die höhere Stufe des Verständnisses classischer Musik zu heben.

Dresden, am 9ten November 1849.

Prof. Dr. Scht.

Magdeburg. Das erste Concert der Harmonie-Gesellschaft brachte die Symphonie in B-Dur von Schumann, unter Mühling mit großer Sorgfalt einstudirt und in Anbetracht der Schwierigkeiten brav executirt; Arie von Beriot, Romanze aus „Figaro" und Lied von Gollmick („die plaudernden Lüftchen") mit gut geschulter Stimme und, namentlich das letzte Lied, mit Beifall vorgetragen von Frl. Wiedemann, der nur eine größere äußere Ruhe fehlt, um im Concertsaal lebhaftere Anerkennung zu finden. Romanze von Mercadante und Arie aus „Don Juan" (G-Dur) sang Hr. Turwald mit nicht großer, aber jedenfalls sorgfältig ausgebildeter und angenehmer Stimme, und gewann durch den einfach-edlen Vortrag der Arie die verdiente laute Anerkennung. Hr. Ahrend, ein junger, talentvoller Violoncell-Virtuos, spielte ein Andante Cantabile und Mazurka von Servais und Schubert's „Ave Maria". Sein Vortrag war bei schönem Ton diesmal nicht der ruhige und sichere, den wir an ihm gewohnt sind. Den Schluß bildete die Ouvertüre zur „Stummen". — Der Besuch war mäßig, sehr mäßig.

Im zweiten Concert im Logenhause hörten wir die Symphonie in B-Dur von Beethoven, Ouvertüre zur Vestalin von Spontini, im Ganzen frisch und kräftig, der letzte Satz der Symphonie jedoch etwas unruhig gespielt; G-Moll Concert von Mendelssohn und zwei kleinere Salon-Compositionen von Willmers und Thalberg, von Hrn. A. Golde brav und mit verdientem Beifall vorgetragen. Frl. Wiedemann erfreute vorzugsweise durch ein Lied, während man die erste Arie des Pagen aus „Figaro's Hochzeit" für den Concertgebrauch nicht glücklich gewählt und daher die Sängerin die lebhafte Anerkennung nicht fand, die ihr bei besserer Wahl gewiß zu Theil geworden wäre. — An Hrn. Concertmstr. Beck haben wir in den bisherigen Concerten mit Freuden wahrgenommen, wie er bei Ausführung der Orchesterwerke immer mehr das deutsche, kräftige Element in sich aufnimmt; wir hoffen, daß er recht bald auch mit einer deutschen Solo-Leistung hervortreten und hierin ebenfalls die so eben gerühmten Fortschritte bewähren, zugleich aber auch dadurch den oft gemachten Vorwurf, daß er nur französische Compositionen spiele und spielen könne (was für einen deutschen Concertmeister allerdings nicht ziemlich wäre), von sich entschieden ablehnen werde.

Das zweite Concert der Harmonie fand am 14ten November Statt. Den Glanzpunkt, nicht blos der heutigen, sondern überhaupt der bisherigen Concert-Aufführungen, bildete Beethoven's F-Dur Symphonie und die Figaro-Ouvertüre, wenn auch beide weniger allgemein applaudirt, als die zum Schluß, allerdings ebenfalls recht brav gespielte Ouvertüre zu „Struensee" von Meyerbeer. Das Orchester und sein Dirigent, Hr. Julius Mühling, wollen indessen von dem Schweigen des Publikums nach solcher, wirklich glänzenden Execution nicht auf Mangel an Anerkennung oder innerer Theilnahme schließen. In diesem Concerte wenigstens war dies durchaus nicht der Fall, wie auf allen Gesichtern zu lesen stand. — Zum ersten Male in diesem Winter hörten wir die Gnaden-Arie von Frl. Sulzer nebst einigen Liedern mit gewiß guter, aber durch ein fortwährendes Tremoliren des Tones nicht angenehmer gewordenen Stimme singen. Hr. Concertmstr. Beck spielte keine deutsche, sondern leider nur eine mittelmäßige französisch-belgische Composition von Leonard, zwar über Erwarten schön in Beziehung auf Ton und Gesang, und ziemlich sicher in Ueberwindung der ungemeinen Schwierigkeiten, allein ohne jenen wollüstigen Schmelz, ohne jene lüsterne Glätte, welche hier Geist und Gefühl ersetzen müssen.

Vermischtes.

Leipzig. Die Proben zum „Diamantkreuz" von Saloman haben bereits begonnen; die Oper wird in den nächsten Wochen zur Aufführung kommen. — Am 19ten November fand hier das erste Concert des Musikvereins „Euterpe" Statt; es wurde mit einer bis jetzt noch nicht gehörten Symphonie von Franz Schubert, C-Moll, eröffnet. — Frl. H. Nissen, unsere Concertsängerin, wird nächstens auch im Theater auftreten.

Ferd. Hiller wird diesen Winter auch die Kölner Concerte dirigiren. Die feste Uebernahme dieser Stellung von seiner Seite ist noch zweifelhaft.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 45.** Den 2. December 1849.

Von dieser Zeitschr. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Herr Silcher und das Volkslied.

Als der große Maler Raphael Sanzio von Urbino weiland in Rom die Aufsicht über die Ausgrabungen alterthümlicher Schätze führte, fertigte der große Bildhauer Michelangelo Buonarotti ein Apollobild im Geiste der alten Bildnerkunst, grub dieses Steinbild, nachdem er eine Hand desselben abgebrochen und verborgen hatte, nächtlicher Weise heimlich an einem Orte ein, wo Nachgrabungen angestellt werden sollten, und wartete dann den Erfolg ab. Die Gräber stießen bald auf das Apollobild, enthoben solches vorsichtig dem Boden, stellten es zur Beurtheilung der Sachverständigen auf, die bald unter Vorsitz des göttlichen Raphael erschienen. Alle erklärten das Bildwerk für eine Blüthe des Alterthums, erklärten sie für eine der vorzüglichsten Blüthen, die je aufgefunden worden. Mitten unter dem allgemeinen Jubel trat nun Meister Buonarotti auf, paßte die abgebrochene Hand an die Bildsäule und gab sich als den Urheber des Kunstwerkes zu erkennen. Die nächste Folge der Ueberraschung war die, daß man die neuere Kunst der alten nicht mehr so ganz unterordnete, und nun den Meister, welcher das falsche Urtheil durch seine List hervorgerufen, um so mehr achtete, ohne daß man jedoch Raphael, welcher sich in seinem Urtheile irre leiten lassen, eben mißachtet hätte; im Gegentheil scheint es ihm zum Ruhme gereicht zu haben, von einem Buonarotti irregeführt worden zu sein.

Was diese alte Geschichte hier in einer musikalischen Zeitung soll? — Nun eben zu einer Vergleichung zu dienen, eine billige Beurtheilung von Seiten des Volkes einzuleiten, das einerseits Hr. Silcher anruft, welches ich anzurufen mich erdreiste, obschon ich mich weiter nicht mit Raphael zu vergleichen wage; obgleich ich auch Hrn. Silcher nicht ferner mit Buonarotti in Vergleich bringen will.

Hr. Silcher, welcher seit etwa einem Jahrzehnt *) für Männerstimmen vierstimmig bearbeitete Volkslieder (deutsche) herausgiebt, beklagt sich auf dem Umschlage des jüngst erschienenen 9ten Heftes dieser fortgesetzten Sammlung, in einem sehr bittern Tone über die Liedersammler, welche Volkslieder, die er früher gesammelt, jetzt für einzelne Zwecke, Studentengesang u. s. w., abgedruckt oder bearbeitet hätten; er klagt darüber, daß man mit dem Abdrucke noch fortgefahren, nachdem er in dem 8ten Hefte seiner Lieder (das wohl so sehr alt nicht sein kann) sich als Tonsetzer mehrerer dieser Lieder bekannt habe. Dann beschuldigt er den verstorbenen Kriegsrath Kretzschmar und den Unterzeichneten, daß sie schon im Jahre 1840 Lieder seiner Erfindung in Volksliederbücher aufgenommen, bevor er diese selber durch Druck der Oeffentlichkeit übergeben, führt diese Lieder namentlich an, und spricht dann schließlich von der Volksliederhalle, die ich mit Rietz herausgebe. Er beschuldigt dieses Werk derselben Sünde, wirft dem Ton-

*) Die Musikverleger haben leider noch immer nicht das Verlagsjahr ihren Werken beidrucken wollen, erschweren noch fortwährend derweise die Geschichtsforschung, und setzen mich eben auch nicht in Stand, genau sein zu können.

setzer Rietz vor, daß derselbe eine zu künstliche Stimmführung bei Herausgabe dieser Lieder beobachtet habe. Schließlich droht Hr. Silcher mit dem Gesetze, mindestens mit dem Zorne des Volkes, den er gegen die Versündiger künftig stets auf dem Deckblatte seiner Liederhefte herauf zu beschwören gedenkt. Das deutsche Volk, wie die auswärtigen Völker, zu denen Hrn. Silcher's Liedersammlungen gedrungen sind, haben aber in diesen Zeiten ihren Zorn zu anderen Dingen aufzusparen, werden ihn nicht an ein so harmloses Ding, als ein Lied ist, setzen, so daß ich nicht nöthig hätte, hier noch weitläufig vorzubeugen; da aber Hr. Silcher vom Gesetze spricht, also mir wie Anderen ein Unrecht vorzuwerfen glaubt, das meiner Ehre nicht gleichgültig sein darf, steh' ich ihm hier, wie allenthalben Rede.

Volkslied nenne ich das Lied, das einmal durch die innewohnende Volksthümlichkeit in Wort und Weise ein Volk, oder einen Theil des Volkes also angesprochen hat, daß es (das Volk) dieses Lied in seinen Schatz aufgenommen, daß es dasselbe mündlich fort und fort überliefert. Jeder Mann aus dem Volke ist hier Eigenthümer, hat ein Recht an dem Schatz, jedem steht zu, diesen Schatz nach seinen Einsichten zu verbreiten, zu vererben. Es ist nicht nothwendig, daß der Name des Dichters gerade bekannt sei, daß der Erfinder der Weise nachgewiesen werden kann, aber zu natürlich ist es, daß dieses Lied einen Dichter, einen Tonsetzer gehabt hat, nur daß dieser selbst nicht der Mühe werth gefunden, seinen Namen zu verewigen, daß den Zeitgenossen mehr am Liede als an dem Namen der Liedermeister lag. Durch diesen Umstand, durch das Unbekanntsein des Dichters ist denn auch dem Forscher eine starre Schranke gesetzt: das eigentliche Alter, den Ursprung des Liedes zu ergründen. Er kann hier mehr nur auf die äußere Sprachform, auf den inneren Gehalt, auf den Inhalt achten, um aus diesen die Zeit zu ergrübeln. Doppelt schwer wird dieses dadurch, daß die mündliche Ueberlieferung leicht die Sprache ändert, diese jedesmal nach dem Ueberlieferer umbildet, die Mundarten wechseln, Lesearten entstehen läßt, daß Reimzeilen und ganze Gesetze zukommen oder weggelassen werden. Auch in tonlicher Hinsicht erleidet das Lied Einflüsse, wird im Laufe der Zeiten umgebildet, hat hier Wiederholungen und Formen, die es dort nicht hat, weicht in dieser Landschaft aus, wo es sich in der anderen in derselben Tonart hält. Kurz es giebt eben sowohl tonliche als dichterische Lesearten, unter denen der Sammler die Wahl hat.

Schreiber dieses ist in einem Winkel Deutschlands geboren, wo vielleicht die ältesten Weisen, wo die größte Menge der Weisen sich im Volke lebendig erhalten. Er hat von seiner frühesten Jugend den Schatz hüten und verbreiten helfen, erst dessen unbewußt, in der Schule aber schon durch den jüngst verstorbenen Dichter Wilh. Smets, seinen Lehrer, in wissenschaftlicher Weise angeregt, später durch Thibaut, seinem Meister auf der Hochschule, befeuert. Trotz des letzteren Lehrers, hat er aber auch nie den Schatz überschätzt.

Weit entfernt, jedes Volkslied für unmittelbare Eingebung des heiligen Geistes zu halten, ist er der Ueberzeugung geblieben, daß jeder tüchtige Tonsetzer, wenn er es eben will, dahin gelangen kann, ein Lied in der Volksweise zu schaffen, dem aus dem Volke Geschaffenen gleich zu kommen. Er wollte als Sammler nur das bereits Vorhandene, weil es einmal die Feuerprobe bestanden, eben erhalten wissen, wollte das Volksthümliche, als aus dem Volksleben Emporgewachsene, weiter pflegen, zur Fortbildung aufheben. Er sammelte daher allenthalben, wo sich Gelegenheit bot, und theilte Kretschmar, der schriftlich seine Bekanntschaft machte, seine Sammlung bereitwillig mit. In Kretzschmar irrte er sich aber. Er fand, daß dieser Mann blos Sammlungen anderer Freunde, unter denselben sehr mangelhaft aufgeschriebene, z. B. die Haxthausen'sche *), durch einander würfelte, Verstandenes und Unverstandenes, Gesichtetes und Ungesichtetes ohne die geringste Auswahl zusammenstellte. Als der Herausgeber über dem Unternehmen starb, vollendete er das Werk aus Freundschaft für den Verleger und wie er glaubt, indem er mehr Ordnung in den Stoff brachte, bessere Lesarten in Lied und Weise vorlegte. Wenn hier und dort noch Fehler vorkommen, wird der Umstand entschuldigen, daß kein eigenes, noch gehörig vorbereitetes Werk, daß ein schon begonnenes fremdes fortzusetzen war.

Erst vor zwei Jahren entschlossen wir uns, mein Freund, der damals in Düsseldorf thätige Tondichter J. Rietz, wie der Unterzeichnete, die bis dahin gesammelten, noch einmal verglichenen Volkslieder herauszugeben. Wir hatten uns den Zweck vorgestellt, den Liederschatz des Volkes, der sich bis dahin in einzelnen Stämmen und Zweigen, meist nur in den unteren Volksschichten erhalten hatte, dem ganzen gesammten Volke an's Herz zu legen, ihn für die höhere Gesellschaft zugänglich zu machen. Das Volk mag nun über die Arbeit entscheiden. —

---

*) Der ehrenwerthe, der Tonkunst unkundige Sammler soll seine Melodien durch einen Bedienten haben aufschreiben lassen, der etwas Flöte spielte und so nach der Weise umhertappte.

Ich habe hier so weit ausholen müssen eben um zu den Anschuldigungen zu kommen, um den Stößen zu begegnen, welche mich, welche meine Schicksalsgenossen, die anderen Liedersammler treffen sollen.

Ich bin wie sie, wir sind wie der oben angeführte Raphael, getäuscht worden. Wir haben, wenigstens ich habe ein Lied, oder mehrere Lieder aus dem Volksmunde aufgeschrieben, und diese Lieder, nicht nur für Volkslieder gehalten, sondern auch anderen als solche mitgetheilt. Jetzt kommt aber Hr. Silcher, wie jener Buonarotti, und sagt, daß er diese Lieder gesetzt habe. Er sagt dieses jedoch ohne die Finger, die abgebrochene Hand an das mangelhafte Bildwerk zu setzen, das ihn als Verfasser desselben unbezweifelbar herausstellen könnte. Ich erinnere mich noch deutlich, daß ich mir das Lied „Morgen muß ich weg von hier", wie das andere: „Es ritt ein Jäger wohl gemuth" vor zweinndzwanzig Jahren in Heidelberg aufschrieb, erinnere mich, daß ich das Lied „Als die Preußen marschirten vor Prag" noch zehn Jahre früher am Niederrhein von Gimpeln (Dompfaffen) singen hörte. So gemein war das Lied, daß die Bauern es ihren Stubenvögeln einlernten. Ich konnte also diese Lieder wohl in gutem Glauben für Volkslieder halten und ausgeben. Hr. Silcher sagt selber in seinem Angriffe, daß wir sie herausgegeben vor ihm, ehe er sie selber bekannt gemacht; er entlastet uns daher selber vollkommen, giebt uns selber Waffen gegen ihn in die Hände. Wenn wir zu ihm sagen wollten: beweise uns denn, daß du diese Lieder gemacht hast, daß wir nicht vielmehr die ersten Auffinder oder gar die Verfasser sind. Wie vermöchte er dieses? Aber nein, ich will Hrn. Silcher glauben, daß er die Lieder vor dreißig Jahren niederschrieb und in's Volk streute; aber diese Einräumung ist doch auch das letzte, das ich, das ihm meine Schicksalsgenossen zugestehen können. Wenn man über Jemand klagen könnte, wär' es über Hrn. Silcher selbst, daß er seine Lieder so ausstreut, daß er sie später als Volkslieder herausgiebt, als geistiger Urheber den übrigen Sammlern Muth macht und sich nun hinterher gegen diese Sammler beschwert. Hr. Silcher sollte sich mit der Genugthuung begnügen, daß seine Geisteskinder eben Volkslieder geworden sind, aber nicht noch hinterher kindisch über diejenigen zürnen, welche er damit, wenn auch nicht unehrenvoll, angeführt hat, indem diese Herren glauben, alten Volksliedern zu begegnen. Derjenige, welcher Geld unter das Volk auswirft, darf nicht zürnen, wenn Dieser, wenn Jener darnach langt, darf bei dem Zugreifen nicht über Verletzung seines Eigenthums klagen; so muß der Dichter, der Sänger, welcher Volkslieder unter das Volk streut, sich freuen, wenn er damit zu Stande kommt. Er muß im Gelingen des Werkes seinen schönsten Lohn, seinen Stolz finden, und den, der sich seiner Arbeit freut, der sie unschuldig weiter trägt, nicht angeifern. Der aber, welcher Andere anfeindet, daß sie Lieder aus dem Volke aufgeschrieben hätten, sollte wenigstens selber keine aus anderen Werken abgeschriebene als Volkslieder ausgegeben haben, damit er nicht am Ende den Stab über sich selber brechen muß. In Hrn. Silcher's Sammlung steht aber gerade auch das Lied „In einem kühlen Grunde", das er jetzt für ein Eichendorff'sches ausgiebt, steht das Lied „Steh' ich auf in finstrer Mitternacht", das von W. Hauf herrührt, von diesem zu einem alten Volksliede gedichtet ist, steht „Es gefällt mir nummen eine", das sich von Hebel herschreibt, „dicht von Felsen eingeschlossen", das aus Tiek's heiliger Genoveva entlehnt ist, „Ich hatt' einen Kammeraden", das L. Uhland gesungen hat. Ferner giebt er das Lied „Glocke, du klingst fröhlich", das der ältere Fesca schon setzte, die Lieder „Mein Schatzerl isch hübsch" und „Tra ri ro!" *), welche K. M. v. Weber eben auch schon aufschrieb und herausgab.

Wir wollen hier Hrn. Silcher wegen der Freiheit, die er sich in Aufnahme genannter Lieder genommen, keiner großen Sünde zeihen, beanspruchen, aber dasselbe Recht, welches er sich gegenüber anderen Dichtern und Tonsetzern genommen hat. Wie groß Hrn. Silcher's Verdienste um das Volkslied, um den Volksgesang sein mögen, die wir gern nach allen Richtungen anerkennen und beloben, so ist er doch kein Generalpächter des Volksliedes, hat er noch weniger darüber zu entscheiden, was ein Volkslied sein soll, was keines. Alle andere Felder der Tonkunst können eher verpachtet werden, als gerade das vorliegende. Das Lied, das Volkslied muß, mit dem Bauern zu reden, Almende bleiben, und wenn die ganze Zauberflöte einmal vom Volke gesungen würde, hätte selber Mozart sein Recht daran verloren, gehörten die Weisen eben nur dem Volke an.

Zuletzt noch ein Wort über die Bearbeitung. Hier ist uns Verstümmelung der Weise (der Melodie) vorgeworfen. Wir haben sie aber stets nach dem Gesange des Volkes aufgeschrieben, haben unter den Gesangarten, wo wir verschiedene hörten, uns gerade die gewählt, welche uns die schönste und volksthüm-

*) Beinahe dieselbe Weise wird in Franken, wird am Niederrhein bei Festen des Volkes zur Frühlingsnachtgleiche gesungen, die aus dem Heidenthum zu stammen scheinen, die Olaus Magnus schon beschreibt: und doch will Silcher das Lied gesetzt haben?

lichste dünkte. Ist nun irgend ein Lied eines lebenden Tonsetzers in das Volk übergegangen, von dem Volke nach seinen Bedürfnissen, nach seinem tonlichen Gefühl umgearbeitet worden, so kann der Meister wohl sagen, daß sein Lied allerdings verstümmelt worden sei; der Mann des Volkes wird aber entgegnen, daß es höchstens nach des Volkes Bedürfniß umgearbeitet ist, von ihm oft sogar verschönert worden. Dieses ist hier unsere Rechtfertigung.

Die tonliche Bearbeitung ist ebenfalls nicht nach dem Geschmacke Hrn. Silcher's, namentlich nennt er ein Lied „Mei Mutter mag mi net", dem das chromatische Gewand unpassend erscheine. Am Werke betheiligt, steht mir nicht an, dasselbe zu loben, muß ich Lob und Tadel Anderen überlassen. Die Sänger des Liedes mögen aber bedenken, daß das genannte ein sehr trauriges ist. Wenn also der Tonsetzer in der Bearbeitung, wie es vielleicht Hr. Silcher gethan haben würde, nur den Grundton mit dem Dominantenaccord abwechseln lassen, was freilich auch klingt und leichter zu bearbeiten ist, als das wirklich Vorliegende, so wäre ein ganz heiteres Lied, wenn nicht gar ein Gassenhauer daraus geworden. Sollte der tonliche Theil dem innewohnenden dichterischen Geiste entsprechen, konnte meines Erachtens nicht weniger geschehen, als in der Bearbeitung wirklich geschah. Der Tonkundige, welcher Volkslieder bearbeiten will, hat zwei Abwege zu vermeiden: dieselben gemein zu setzen, dadurch überlangweilig zu werden (was besonders bei mehreren Strophen nicht ausbleiben kann), oder das Gegentheil, sich zu sehr in künstliche Formen zu verirren, und so das Gefühl des Volksliedes beim Hörer zu vernichten. Der Mittelweg ist wohl der beste. Mag das Volk selber entscheiden, ob wir ihn getroffen.

Was unsere Absicht anbelangt, sind wir reine Demokraten im edelsten Sinne des Wortes gewesen; strebten wir, die Gesänge des Volkes zu geben, nicht wie sie etwa in der Bierstube blos erklingen, sondern sie so auszustatten, daß sie, ohne ihre Bedeutung zu verlieren, aus jedem Gesellschaftssaale erklingen können, daß sie die alten volksthümlichen Weisen in die Höhe verpflanzen, dafür aber die auf deutschem Boden entsprossene Tiefe der Kunst, der tonlichen Auffassung, in die Tiefe des Volkes tragen.

Diese Worte zur Verständigung, Hrn. Silcher gegenüber, zur Rechtfertigung vor dem deutschen Volke, für das ich mit dem Freunde aus den reinsten Absichten gearbeitet habe.

Wilh. v. Zuccalmaglio (Waldbrühl).

Leipziger Musikleben.

Erstes Concert des Musikvereins „Euterpe".

Ehe wir zur Besprechung des ersten diesjährigen Euterpe-Concerts schreiten, haben wir noch einiges Allgemeine vorauszuschicken.

Die Euterpe ist in eine neue Phase ihrer Entwickelung getreten — ein neues Directorium hat die Leitung übernommen, und wir sind geneigt zu glauben, daß dem Institute dadurch ein kräftiges, frisches Gedeihen gesichert werden wird. Der Redact. dies. Bl. (Director des Vereins) hat im Leipz. Tageblatt vom 17ten Nov. einige Worte über die Grundsätze veröffentlicht, die von den Leitern der Anstalt befolgt werden sollen. Zuvörderst hat man sich die Aufgabe gestellt: möglichst für Aufführung neuer Werke zu sorgen. Das ist lobenswerth; denn auch wir stimmen in den Tadel ein, den Hr. Brendel gegen viele bedeutende Orte ausspricht — daß sie sich nämlich systematisch gegen alles Neuere absperren, und nur das Heil der Kunst in der Vergangenheit suchen. Jede Periode schafft Gutes und Schönes; das Verzweifeln an den Leistungen der Zeitgenossen ist ein Verzweifeln an der Kunst selber; die Unendlichkeit der Kunst wird durch diesen Stabilismus geleugnet und der Weiterbildung ein Damm entgegengesetzt. Wenn aber die Concertdirection Werke der jüngeren Tonsetzer dem Publikum vorführt, so soll natürlich nicht damit gesagt sein, daß unsere anerkannten Meister dadurch zurückgesetzt werden sollen. Im Gegentheil! Die Werke der Classiker werden immer den Kern der Concerte bilden und bilden müssen.

Das Programm des ersten Concerts war ein glücklich zusammengestelltes und wir gehen nun zur Besprechung der einzelnen Stücke desselben über. — Zuerst haben wir über eine Symphonie (C-Moll) von Franz Schubert zu berichten, die das Concert eröffnete. Sie ist noch Manuscript, und wir danken dem Directorium, daß sie diesen Schatz zuerst an's Licht gebracht hat. Die Symphonie ist weder in Anlage noch Ausführung mit der großen C-Dur Symphonie zu vergleichen; sie ist kleiner angelegt und der Schwung der Gedanken ist nicht so gewaltig. Aber sie bietet des Schönen so mancherlei in ihren vier Sätzen; namentlich will uns der letzte Satz in seiner lodernden Leidenschaftlichkeit als der bedeutendste erscheinen, wo sich der Componist auch mehr von dem Einflusse Haydn's und Mozart's emancipirt. Reich an interessanten harmonischen Combinationen ist auch das Andante — kurz, wir freuen uns unendlich, ein Werk kennen gelernt zu haben, das bedeutsam ist in

der Entwickelung Schubert's *). Die Ausführung unter der Leitung des Hrn. A. F. Riccius (Musikdir. des Vereins) war eine recht gelungene. Wir glauben nicht voreilig zu sein, wenn wir ihm viel Directionstalent zusprechen, denn auch die übrigen Orchestersachen: die Euryanthen- und Hebriden-Ouvertüre gingen sehr gut zusammen und wurden den einzelnen Schattirungen und Nüancen ihr Recht angethan. — Von Frau Rosalie Tittel, geb. Schulz, hörten wir die Scene und Arie: „Ah perfido" von Beethoven, die Cavatine „Glöcklein im Thale" aus Euryanthe, und zwei Lieder: „Er ist gekommen" von R. Franz, und „Er ist mein" von Esser. Frau Tittel befriedigte uns am meisten durch den Vortrag der Lieder; bei den Arien vermißten wir ein tieferes Erfassen und Durchdringen. Mit dem bloßen forte und piano ist es nicht gethan; das sahen wir bei der Arie „Ah perfido", wo uns eine Monotonie im Vortrag unangenehm berührte. Zudem hat Frau Tittel noch sehr auf die Intonation zu sehen, und ihre Tonbildung bedarf auch noch der Nachhülfe. Uebrigens wollen wir der Befangenheit auch Vieles zuschreiben, was nicht so angenehm wirkte, und außerdem dürfen wir nicht unterlassen hinzuzufügen, daß die Sängerin eine gründliche musikalische Bildung besitzt, was von sehr vielen ihrer Colleginnen durchaus nicht gesagt werden kann. Hr. Hugo Zahn (Concertmeister des Vereins) spielte die Variationen von Vieuxtemps über das Thema aus dem Piraten in bekannter eleganter Weise, und erntete reichen Beifall; uns wollte nur scheinen, als habe er das Thema etwas zu langsam genommen. — Chopin's Polonaise (Es-Dur Op. 22) und ein Lied ohne Worte von Mendelssohn wurden von Hrn. Eduard Epstein, einem früheren Schüler des hiesigen Conservatoriums, vorgetragen. Der junge Mann trat zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit, und daher wird man ein gutes Theil Befangenheit ganz natürlich finden. In Anbetracht dessen wollen wir nicht mit ihm rechten, daß ihm so Manches mißlang. Seine Technik ist eine gute, und wenn er sich bestrebt, auch dem Geiste der Composition tiefer nachzuspüren, so können wir ihm ein gutes Prognostikon stellen. Hauptsächlich möchten wir ihm rathen, das Gesetz des Contrastes nicht außer Acht zu lassen; Chopin namentlich verlangt ein richtiges Vertheilen von Licht und Schatten.

E. Bernsdorf.

(Schluß folgt.)

*) Die Symphonie wird zunächst im 4händigen Clavierauszug bei F. Whistling erscheinen. D. Red.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

R. Seuberlich, Op. 1. Phantasiestücke. Whistling. ⅝ Thlr.

Wir haben es hier mit dem Op. 1 eines Dilettanten zu thun, und in Anbetracht dessen würde sich schon ein allzu rigoroses Urtheil verbieten, wenn auch die Sachen weniger werth wären, als sie es wirklich sind. Die Reinheit des Satzes und eine gewisse Formgewandtheit bekunden, daß der Verfasser eine ziemlich anständige Stufe der Kunstbildung erlangt hat. Wenn auch die Gedanken nicht gerade eigenthümlich und neu sind, so zeigt sich doch in ihnen ein Streben nach charakteristischem Aussprechen. Am meisten sagen uns die zwei letzten Stücke mit den Mottos von Uhland und Heine zu.

F. Weber, Octaven-Caprice. Wien, Glöggl. 30 Kr.

Ein Stück, das sowohl in Betreff des Kunstwerthes, als auch der Schwierigkeit der Ausführung nicht viel zu bedeuten hat. Eine kurze Einleitung, dann ein syrupsüßes Adagio und zuletzt ein walzerartiger Dreivierteltact, das sind die Bestandtheile der Octaven-Caprice.

J. Wolf, Bifolien. Sammlung von Originalcompositionen. (1. Andante u. Allegro.) Wien, Müller. 45 Kr. C.M.

Wir mußten in Wahrheit lachen, als wir diese genannten Stücke durchsahen. Dieser tönende Titel und dieser klein-

liche Inhalt! Diese spießbürgerlichen Stücke im Jahre des Heils 1849! Wir können nicht anders sagen, als daß der Autor auf Kuhlau'schem Standpunkte steht, und daß er keine Ahnung von der Entwickelung der modernen Kunst zu haben scheint. Ein absichtliches Verschließen gegen neuere Einflüsse scheint uns auch nicht gut denkbar, dafür haben wir den Titel, der doch ganz nach Neuzeit schmeckt — mache nun also der resp. Spieler aus ihnen, was er kann — wir staunen nur und schütteln den Kopf!

J. Wolf, Op. 5. Bilateralien. Glöggl. 30 Kr. C.M.

Der Verfasser spricht sich in einem Vorworte über die Benennung „Bilateralien" aus. Er sagt unter Anderem: „So viele Formen für Musikstücke es giebt, so dürfte es doch möglich sein, neue aufzufinden. Einen Versuch hierzu übergebe ich der Oeffentlichkeit unter der Benennung: Bilateralien. Zweck hierbei ist: ein Musikstück auf zweifache Art darzustellen." Also eine neue Form soll hier geschaffen worden sein, und zur Begründung fährt der Autor fort: „Die erste Bilateralie des gegenwärtigen Heftes beginnt in beiden Abtheilungen mit demselben Thema, aber die Benutzung der einzelnen Glieder desselben und das Fortspinnen der Idee selbst, obgleich die Begleitungsfigur dieselbe ist, gestaltet sich jedesmal anders. Dieses Musikstück könnte man eine Bilateralie der Idee nennen." Dann setzt er noch eine Bilateralie der Materie gegenüber, wo die Melodie der rechten Hand in beiden Abtheilungen Note für Note (also materiell) gleich, aber die Begleitung verschieden ist. Sehen wir nun auf die Ausführung dieser Idee, so müssen wir gestehen, daß wir keine neue Form, sondern nur einen neuen Namen gefunden haben. Die zwiefache Darstellung, die geboten werden soll, ist nur eine geringe Veränderung, die nicht einmal in die Kategorie der Variationen gehört. Einerseits ist die Melodie ein wenig mit Melismen ausgeschmückt, andererseits ist die einfache Viertel-Begleitung in Achtelnoten verwandelt worden; das ist das Ganze — und damit will Hr. Wolf eine neue Form geschaffen haben?! — Er thäte besser, wenn er in den schon vorhandenen etwas Besseres gäbe, als was hier geboten ist. Wir wollen die Unbedeutendheit der Stückchen, die wirklich jammervoll ist, nur eben mit dem Versuch „neue Formen zu erfinden" (sic) entschuldigen.

J. Wolf, Op. 6. Romanze u. Ballade (Bifolien und Bilateralien). Glöggl. 45 Kr. C.M.

Eine Art Improvisation über die Gedichte: „Wilde Rose" von Saphir, und „der alte Schiffer" von Seidl. Reizlos, unbedeutend — fast widerwärtig.

C. Czerny, Op. 795. VIII Morceaux de Salon de differents caractères. (Nr. I. Chanson sans Paroles. Nr. II. Galop brillant). Bote u. Bock. Jedes 10 Sgr.

Es genügt wohl, wenn wir die Sachen blos mit dem Namen „Industrielles" bezeichnen.

H. Cramer, Op. 57. Die Fahnenwacht. Phantasie über das Lied gleiches Namens. (Six fantaisies élégantes Nr. I.) André. 45 Kr.

Das allbekannte Lied wird weidlich durchgeknetet und mit Sauce übergossen, weiter können wir darüber nichts sagen.

Guill. Kuhe, Op. 19. Grand Polka di Bravura. Mechetti. 45 Kr. C.M.

Mit der Bravour ist's nicht so arg; Dilettanten mögen sich also nicht abschrecken lassen von dem Titel. Das Stück spielt sich gut und kann unterhalten.

G. Kuhe, Op. 20. Romance. Mechetti. 30 Kr.

Eine Mischung von Zerfahrenheit und Süßlichkeit.

G. Kuhe, Op. 21. L'offerte. Valse gracieuse. Mechetti. 45 Kr.

Aechte Salontournüre; aber manche hübsche Einzelnheiten.

F. Waldmüller, Op. 61. La brise du Soir. Grand Nocturne. Mechetti. 1 Fl. C.M.

Ein virtuosisches Effectstück, das gewiegte Spieler verlangt. Uebrigens ist für Alles gesorgt: Triller, Umspinnungsfiguren, Martellato, Octaven — kurz die ganze Armatur der modernen Virtuosität.

R. Willmers, Op. 62. Nocturne. Mechetti. 30 Kr.

Die Schwierigkeit ist nicht so bedeutend wie bei den meisten anderen Sachen des genannten Componisten. Gut vorgetragen wird das Stück angenehm wirken.

A. Wolff, Op. 9. La Spagnuola. Nocturne. Mechetti. 30 Kr. C.M.

Ein Stück im Bolero-Charakter. Im Anfang klar, aber dann ziemlich confus, außerdem auch ziemlich schwer.

Th. Kullak, Op. 54. Ballade. Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Wird besprochen.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

C. Räusche, „Gedenke mein". Melodie f. Pfte. Bote u. Bock. 7½ Sgr.

Schmachtend, unmännlich, bandwurmartig, und Alles was in die Kategorie gehört, ist diese Melodie; aber weiter nichts.

Für Violine.

Ferd. David, Op. 24. Zwölf Salonstücke (3 Hefte). 1stes Heft. Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.

Wird besprochen.

Instructives für Violine.

G. Hellmesberger jun., Op. 4. Duetten für 2 Violinen. Glöggl. 1stes Heft. 45 Kr.

Für die Brauchbarkeit spricht wohl schon, daß, wie auf

dem Titel bemerkt ist, das Wiener Conservatorium die Duetten zum Unterricht angenommen hat. Wir empfehlen sie ähnlichen Anstalten. Das vorliegende Heft enthält drei Sätze: Allegro, Adagio und Rondo; Schwierigkeit ist gar nicht vorhanden und die Sachen klingen gut.

Für Streichinstrumente.

G. Flügel, 23stes Werk. Quartett (Nr. 1. H-Moll) für 2 Violinen, Alt und Violoncell. Hofmeister. 2 Thlr.

Wir machen vorläufig auf das Erscheinen dieses Werkes aufmerksam, bis uns zu einer Besprechung die Gelegenheit durch eine erneute Aufführung geboten wird. Beim Vortrag bei der diesjährigen Tonkünstler-Versammlung erwarb es sich allgemeine Anerkennung.

J. L. Ellerton, Op. 100. Quintetto en Fa mineur p. 2 Violons, Viola et 2 Vcelles. André. 4 Fl. 30 Kr.

Wird besprochen.

Clavierauszüge.

G. Meyerbeer, Der Prophet. Große Oper nach Scribe von Rellstab. Vollst. Clavierauszug, 12 Thlr. Clavierauszug zu zwei Händen ohne Worte, 6 Thlr. 15 Ngr.

Ueber den Text des Werkes wurde schon früher von Paris aus ausführlich in dies. Bl. berichtet; was die Musik betrifft, so hoffen wir auf eine Aufführung, um dann näher darauf eingehen zu können.

Lieder mit Pianoforte.

H. W. Weidt, Op. 1. „Schweizers Heimweh" und „Müllergesellens Klage" von F. Bobrick, für Sopran oder Tenor. Niemeyer. à ¼ Thlr.

Gegen die Auffassung der Texte läßt sich gerade nichts einwenden. Wenn sie auch nicht tief erfaßt sind, so sind sie doch auch nicht vergriffen. Aber eine etwas noblere Gesinnung hätten wir gewünscht! Man sieht dem Componisten an, daß er viel gearbeitet hat; die Formbewältigung macht ihm also keine Schwierigkeit mehr, und darum hätten wir gern gesehen, daß er etwas mehr gegeben hätte, und der Aufschwung etwas kühner gewesen wäre. Noble Gesinnung nennen wir, wenn der Künstler stolz genug ist, abgebrauchte Redensarten zu verachten und vor Allem nicht mit der Kunst leichtfertig zu kokettiren.

E. Biehl, Op. 2. Ständchen. Ged. von G. Niemeyer. ¼ Thlr.

— —, Op. 3. „Am Brunnen". Gedicht von E. Minneburg. Ebend. ¼ Thlr.

Zwei Lieder, schlicht und schmucklos, die ein gutes Streben verrathen und mit Fleiß gemacht sind.

M. Klein, Op. 1. „Ihr Auge". Ged. von A. Gigl. Glöggl. 30 Kr.

Ein Lied, das sich anfangs ziemlich hübsch anläßt, nachher aber abblaßt. Der Text ist auch gerade kein Meisterwerk; zum Beleg die Stelle: „Wenn auf dem pestgefüllten Moor ein geisterhaftes Irrlicht spukt, so denk' ich ihres Auges ꝛc."

Intelligenzblatt.

Neues Tanz-Album f. 1850, f. Piano comp. v. Kais. Hofballdirektor Joh. Gungl, Fahrbach, Gumbert, Schaeffer, Wagner, Köhler, Graziani. Ladenpr. 1 Thlr. Subscrpr. 15 Sgr. Einzeln à 5—12½ Sgr.
Wagner, Transcript. facile p. Piano. Nr. III. „Letzte Rose" aus Martha von Flotow. 7½ Sgr.

Neue Musikalien im Verlage von ***Fr. Hofmeister*** in Leipzig:

Flügel, Gust, Op 23. Quartett f. 2 Violinen, Alt und Violoncell. Nr. 1. in A-m. 2 Thlr.
Labitzky, Jos., Op. 165. Die Egerlander, Walzer im Ländler-Style, f. Pfte. zweihändig 15 Ngr., vierhändig 20 Ngr., f. Pfte. im leichten Arrang. 10 Ngr., f. Viol. m. Pfte. 15 Ngr., f. Orchester 1 Thlr. 15 Ngr.
— —, Op. 166. Gruss an Leipzig, Galopp, f. Pfte. zweihändig 10 Ngr., vierhändig 12½ Ngr., f. Orchester 1 Thlr. 5 Ngr.
Spohr, Louis, Op. 31. Grand Nonetto arr. f. Pfte. à 4 Mains p. J. Breidenstein. Nouv. Edit. 1 Thlr. 25 Ngr.
Wollenhaupt, H. A., Op. 11. Air varie f. Pfte. 12½ Ngr.

Verzeichniß von Violin-Musik

aus dem Nachlass eines unbemittelten Dilettanten.

(Schluss.)

56. ***Romberg, A.***, 3 Quat. Op. 2. Liv. 2. Op. 5, 7, 11, 30, 53. Nr. 1. 2. Op. 59. Nr. 1, 2, 3. — Diese 10 in einem Bande.
57. ***Romberg, B.***, 3 Duos p. 2 Vclles. Op. 9.
58. ***Rode, P.***, Air var. p. Violon av. V. II., A. et Basse. Op. 10.
59. ———, 7e Conc. p. Violon. Op. 9.
60. ***Reicha***, Concerto p. Viola, av. acc. de plusieurs Instr. Op. 2. Liv. 1.
61, 62, 63. ***Spohr***, 3 Quat. etc. Op. 74. Nr. 1, 2, 3.
64, 65, 66ª. ———, 3 Quat. etc. Op. 58. Nr. 1, 2, 3.
66ᵇ. ———, 2 Quat. etc. Op. 4.
67, 68. ———, 1., 2. Quint. p. 2 Viol., 2 A. et Vclle. Op. 33. Nr. 1, 2.
69. ———, 3e Quint. Op. 69.
70. ———, 4e Quint. Op. 91.
71. ***Schneider, G. A.***, 3 Quint. etc. Op. 3.
72. ***Salieri***, Sinfonia Nr. 19.
73—75. ***Viotti***, Concerti pour Violon avec orch. Lettre A, B, C.
76, 77. ———, Trios p. 2 V. et Vclle. Op. 16, 17.
78. ———, 6 Sonates p. Viol. av. Basse. Liv. 1.
79, 80. ———, 3 Trios p. 2 V. et B. Op. 5 u. Op. 26.
81. ———, 3 Quat. concert. etc.
82. ***Viotti***, 3 Son. p. Viol. av. Basse. Lettre B.
83. ———, 3 Duos concert. p. 2 Vclles. Op. 7. Liv. 1.
84. ***Voigt***, Quatuor etc. Op. 21.
85. ———, Gr. Trio p. V., A. et Vclle. Op. 18.
86. ***Walter***, 3 Duos p. 2 Viol. Op. 3.
87. ***Wranitzky***, 6 Quat. etc. Op. 9.
88, 89. ***Lindpaintner***, 3 gr. Trios p. V., A. et Vclle. Op. 52. Nr. 1, 2.
90. ***Ein Band***, worin: Rode, Quat. etc. Op. 11. — Schneider, 3 Quat. etc. Op. 14. — Wilms, 2 Quat. etc. Op. 25. — Hänsel, 3 Quat. etc. Op. 7. — Benincori, 6 Quat. etc. Op. 8. Liv. 2. — Krommer, 3 Quat. etc. Op. 56. — Voigt, 3 Quat. etc. Op. 20. Liv. 1, 2, 3. — Fränzl, 3 Quat. concert. etc. Op. 9. Nr. 2. — Wranitzky, 3 Quat. etc. Op. 40. Liv. 1.

NB. *Die Musikstücke sind alle wohl erhalten.*

Gesuch.

Ein nach allen Richtungen hin tüchtig gebildeter Dirigent, welcher seit mehreren Jahren sowohl grössere Gesang-Vereine, Orchester, wie auch grössere Aufführungen leitete, und sich nicht allein als Musikdirector, sondern auch als Lehrer im Gesange, Pianoforte, Orgel, Violine und Composition bewährte, sucht ein dauerndes Placement.

Ausweise über seine Moralität, wie auch über seine Tüchtigkeit können zur Genüge gegeben werden.

Man bittet, etwaige Offerten unter den Buchstaben: **A. Z.** Nr. 5. frankirt an die Expedition dieser Zeitung gelangen zu lassen.

Verkauf einer Violine.

Die herrliche Guarneri-Geige ***P. Rode's***, das Instrument, welches laut einem Zeugnisse der Frau Wwe. Rode er ausschliesslich spielte, trefflich erhalten, in Kraft, Gleichheit und Deutlichkeit des Tons, im Holze und Firniss von unvergleichlicher Schönheit, welche diesem Instrument den Namen des Königs der Guarneris verschaffte, ist zu verkaufen.

Fester Preis 6000 Francs.

Auskunft ertheilt Herr *Simon Richault*, Musikverleger, Boulevart Poissonnière No. 26 in Paris.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für 

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 46.** Den 5. D ember 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ein Brief Orlando di Lasso's.

Aus dem Königl. Sächs. geheimen Haupt-Staatsarchive mitgetheilt von Moritz Fürstenau.

Unter Churfürst August's von Sachsen Regierung (1553—1586) blühte die Musik in Dresden gar herrlich, und besonders die Hofkapelle erfreute sich der freundlichen Gönnerschaft des Vater August und der Mutter Anna. Nach dem eigenen Ausspruche des Churfürsten hielt er seine Cantorei für nothwendig, „Gott, dem Allmächtigen, zu Ehr' und Lob und zur Erhaltung christlicher Andacht". Namentlich war es seine Sorge, an die Spitze derselben vortreffliche Musiker zu stellen, und unter seinen Kapellmeistern waren Johann Walther, Mathias le Maistre (Meister), Antonio Scandelli, Giovanni Battista Pinelli de Gernodis und Georg Forster zu ihrer Zeit nicht unbekannte musikalische Größen. Als Scandelli am 18ten Januar 1580 gestorben, war es des Churfürsten eifrigster Wunsch, den großen Orlando di Lasso, Kapellmeister des Herzogs Albert von Baiern, an seinen Hof zu ziehen, und er ließ ihn deshalb die glänzendsten Anerbietungen machen. Doch schlug Lasso diese alle aus und zog vor, in den Diensten des Nachfolgers seines früheren Herrn, des Herzogs Wilhelm zu bleiben. Dieser Entschluß, so wie die Empfehlung einiger seiner Schüler für die Dresdner Kapellmeisterstelle, theilt er in einem eigenhändigen Briefe dem Churfürsten mit, der vorher auch eigenhändig an ihn geschrieben hatte. Als Andenken und als Beitrag zur Charakteristik und Geschichte dieses großen Kirchencomponisten wird die Mittheilung dieses Briefes der musikalischen Welt gewiß nicht uninteressant sein, besonders in dem Augenblicke, wo der Kunstsinn eines erlauchten Königs ihm im Orte seines einstigen Wirkens, in München, ein ehernes Denkmal errichtete.

„Durchlauchtigster Hochgeborner Furst, Gnedigster Churfurst und Herr, Ever Churf. G. gebe ich underthenigst hiemit zuerkennen, Das derselben schreiben ich empfangen vnd alles Inhalts woll vernohmen, Vnd thun anfengklich gegen E. Churf. G. mich underthenigst mit dem besten fleis als munglich ist, bedancken, Das E. Churf. G. mir die Ehre thuet, Das sie mir zur sondern ehren meine geringe dienste begeren, Vnd mag Gott wissen, Das wo ichs thuen kunte, ichs mit allen willen gar gern thete, Denn ich weis, Das E. Churf. G. ihre Diener in gnaden ihr allzeit lesset befohlen sein, Weill aber nach absterben meines gnedigsten Fursten vnd Herrn, hochlöblicher gedechtnüs Hertzog Albrecht zu Beiern, ich mich widerumb hab von Hochgedachter S. F. G. geliebten Sohne M. G. Fursten vnd Herrn Hertzogk Willhelm, lassen bestellen, Vnd zu dem ich nuhn anfange Alt zu werden, Vnd eber das alles im Lande zu Beiern noch ein Hauss, garten, Vndt andere liegende gütter, auch 400 fl. Jehrlichen Provision, Die Hoch vnd Mehrgedachter Hertzog Albrecht mir aus gnaden verordnet, ohn was mir der itzige regirende Herr giebet, Alß bitt E. Churf. G. ich underthenigst, sie wolle inn betrachtung aller dieser umbstende, mich gnedigst

entschuldiget halten, Das ich derselben zu dienen nicht kan willigen.

So hatt Antonius Goswino sich auf sein lebenlang zu Hertzog Ernsten bischoffen zu Freisingen, für einen Capellmeister, lassen bestellen, Denn S. F. G. eine sondere Capelle angerichtet, alda er ihm Dieselbe soll versorgen, vnd die iungen knaben im singen vnderweissen. [1])

Es ist einer der wie mich deuchtet, E. Churf. G. woll dienen kunte, Derselbe ist zu Praga in der Key. May. Capellen, darinnen er die Knaben im singen vnterweiset, in Singen vnd in Componiren. Da E. Churf. G. desselben Diensten gebrauchen wolten, so kunten dieselbe es ihm zuwissen thuen. Ich mag in der warheit sagen, das es ein treflich Kerll ist, bescheiden vnd Vernunfftig, Vnd wie mich deuchtet, heisset er Jacobus Regnart, [2]) Es ist ein Niederlender, redet gutt deutzsch, vnd kan auch andere sprachen, Vnd in Summa, es ist ein gutter Musicus, vnd zu einem solchen dienst sehr artig.

Es ist auch bei dem Hertzoge zu Wirtenbergk ein Jung Mann, der ist mein Discipel gewesen, ist im stifft Lüttich daheim, hatt das Wirtenbergischen Capellmeisters tochter zum Weybe, Vnd heisset mit nahmen Balduinus Haynux, ein zimlich Componist, vnd weill er iungk ist, kan er von tag zu tag besser werden.

Das E. Churf. G. in eill hab sollen underthenigst auf derselben befehl berichten, vnd gelanget meine underthenigste bitt ahn E. Churf. G. Dieselbe wolle allzeit mein gnedigster Herr sein, Vnd wolle zu derselben guetten gelegenheit sich der mir von derselben zu Regenspurgk gnedigsten gethanen Zusage erinnern, Da E. Churf. G. ich eine Messe vnd etliche andere stücke, die ich componirt, hab lassen eberantwortten. Vnd küss hiemit E. Churf. G. derselbe Handt in aller vnderthenigkeit. Datum Munchen den 13. Februarij 1580.

E. Churf. G.

Underthenigster Diener

Orlando di Lassus.

1) Der Churfürst hatte nämlich im Falle, daß Orlando di Lasso abschlüge, auf diesen Goswin gerechnet. Dieser war ebenfalls zuerst in München angestellt und starb in den Diensten des Pfalzgrafen Ernst am Rhein.

2) Jacob Regnard war Vicekapellmeister des Kaiser Rudolph II. zu Prag. Er componirte viele Messen, Motetten, Antiphonien u. s. w. Zu Anfang des 17ten Jahrhunderts starb er.

Aus dem Großherzogthum Posen.

Die musikalischen Zustände hier haben sich im Ganzen wenig geändert, doch scheint es, als wollte sich nach und nach ein regeres Leben entwickeln. Von Künstlern, die als Gäste hier auftraten, hatten wir die HH. N. Biernacki, Violinist, und St. Szczepanowski, Guitarrist, Gelegenheit zu hören. Letzterer leistet in seiner Weise, d. h. auf seinem Instrument, Ausgezeichnetes, bis jetzt nie Dagewesenes; er hat die technische Behandlung desselben bis zum Unglaublichen und auf eine solche Weise ausgebeutet, daß er einem später demselben Instrument sich Zuwendenden nichts mehr übrig gelassen. Es wird sich deshalb vielleicht auch Niemand mehr daran wagen, was indeß nicht zu bedauern wäre, einmal aus Rücksicht für Hrn. Szczepanowski, um ihm die schon eingeernteten Lorbeern zu lassen und die noch einzuerntenden ihm nicht zu schmälern — dann noch aus Rücksicht für die Musik selbst, da die Guitarre an und für sich kein Instrument ist, welches mit anderen rivalisiren könnte; ausnahmsweise und in der Hand eines Szczepanowski wird sie dann und wann willkommen sein, aber nur nicht zu oft.

Hr. Biernacki hat sich durch sein treffliches Spiel ein bleibendes Andenken in den Herzen seiner Zuhörer erworben. Die riesige Fingerfertigkeit eines Kontski besitzt er zwar nicht, entschädigt aber dafür durch seinen gefühlvollen Vortrag, welcher beweist, wie sehr er in den Geist des vorzutragenden Musikstückes eingedrungen ist, da er auch den kleinsten Gedanken treu wiederzugeben vermag. Zum letzten Concert, welches vorigen Sonntag, d. 11ten, zum Besten polnischer Emigranten in Algier gegeben und deshalb zahlreich besucht wurde, war Hr. Biernacki ebenfalls, jedoch etwas spät, eingeladen worden; um so mehr ist seine Aufopferung für einen mildthätigen Zweck anzuerkennen, da er ausschließlich deshalb die Reise von Leipzig nach Posen machte, und erst während des Concerts ankommend, augenblicklich bereit war zu spielen. Er trug ein Concertino von F. David und ein anderes von D. Alard wie gewöhnlich trefflich vor; zum Schluß gab er, vielseitigem Wunsche nachzukommen, noch eine Phantasie über beliebte polnische Nationalmelodien zum besten. — Auf dem Flügel ließ sich Hr. Schön d. j. von hier hören; er trug zuerst eine Ballade von Chopin, dann eine Phantasie von R. Schumann mit lobenswerthem Ausdruck und ungewöhnlicher Fertigkeit vor, und um auch dem größeren Theile des Publikums zu genügen, reihte er an letztere Compositionen eigene Phantasien über ein beliebtes Nationallied an. Noch darf ich nicht unerwähnt lassen, daß Hr. Szczepanowski ebenfalls das

Seinige zur Ausschmückung dieses Concerts beigetragen, und ihm reichliche Beifallsbezeugungen gespendet wurden, wogegen z. B die Ballade von Chopin, auf Veranlassung des kürzlich erfolgten Todes des großen Meisters vorgetragen, an dem größeren Theile der Zuhörer spurlos vorüberging. Und doch war Chopin der Größte, der Einzige, der Unerreichbare unter den wenigen polnischen Künstlern. Er vermochte es, eine der schwierigsten Aufgaben der Kunst mit unglaublicher Fertigkeit zu lösen: Feldblumen zu pflücken, ohne nur einen Thautropfen oder das kleinste Stäubchen von ihnen abzuschütteln. Und er konnte selbige in Sterne, in Meteore, die weit über sein Vaterland hinausstrahlen, verwandeln. Er verflocht das Individuelle so mit dem Nationalen, daß man sagen kann: er hat die auf den Feldern herumgestreuten Thränen der polnischen Nation in einem blitzenden Diademe von Edelsteinen gesammelt und mit Krystallen einer besonderen Harmonie geschmückt. Den größten Theil seines Lebens hindurch, weil den letzteren, lebte er außer dem Vaterlande für sein Vaterland. Er ist jetzt überall, denn er hat sich ein geistiges Vaterland erworben, welches in seinem Vaterlande ruht, aber über dasselbe weit hinausreicht und ihn den Unsterblichen an die Seite setzt.

H. K.

Aus Hamburg.

In Hamburg ist es wieder Jenny Lind, welche die Aufmerksamkeit und das Interesse fast Aller absorbirt. Sie hat bis jetzt zwei Mal gesungen, ein Mal im Theater am Buß- und Bettage in Haydn's Schöpfung, und dann zum Besten einer zwölfjährigen Pianistin, Nanette Falk genannt. Das Theater so wie der Concertsaal war überfüllt, und man spricht von fabelhaften Einnahmen, die erzielt worden sein sollen. Im Oratorium sang die Lind die beiden Partien Gabriel und Eva, und zwar auf vollendete Weise. Sie wußte den charakteristischen Unterschied beider so schön, so wahr hervorzuheben; überdies sang sie mit einer solchen Kunstvollendung, daß ihre größten Gegner an diesem Abend bezwungen wurden. Unterstützt wurde sie großentheils nur mangelhaft, die Tenöre (Soli) waren schwach, und die Bässe ängstlich, das Orchester unter Krebs' Leitung brav. Im Concert sang die Lind Lieder von Lindblad, „Zweigesang" von Mangold, und Arien aus den Puritanern und der Zauberflöte, natürlich mit voller Entfaltung aller ihr zu Gebote stehenden Kunstmittel. Für die nächste Woche ist ihre Unterstützung in einem Concerte des Pianisten Otto Goldschmidt öffentlich angezeigt. Schon jetzt dürfte schwerlich noch ein Billet dazu zu haben sein. Dem Vernehmen nach ist diese Unterstützung ein Act der Dankbarkeit für die Dienste, welche der junge Goldschmidt der Sängerin in England geleistet haben soll.

Ein ungarischer Violinvirtuos, Ed. Reményi, einer von den vielen Flüchtlingen, welche durch die Bedingungen der Komorner Capitulation nach Hamburg geworfen sind, ließ sich im Thaliatheater hören, und erntete natürlich doppelt reichen Beifall. Er wird am Montage im Interesse seiner nach Amerika auswandernden Landsleute ein Concert geben. Die Hamburger würden sich vielleicht noch mehr ehren als durch ihre bisher bewiesene Theilnahme für die Lind, wenn sie diesem Concerte den reichsten Zuspruch schenkten.

In der Oper fährt Frl. Wagner fort, das Publikum nach und nach mit ihren Vorzügen und Schwächen vertrauter zu machen. Neulich sang sie die Norma, und leistete in sofern Achtungwerthes, als ihre Auffassung eine verständige und nicht traditionelle genannt werden mußte. Auch vom musikalischen Standpunkt aus war Manches erfreulich, und berücksichtigt man ihr Material, fast so, wie es nicht anders sein konnte. — Im Thaliatheater sollen jetzt komische Opern gegeben werden. Man wird morgen damit den Anfang machen, und zwar zu Gunsten der Auber'schen Oper „Maurer und Schlosser".

Das Comité der philharmonischen Concerte zeigt an, daß in diesem Winter vier derselben stattfinden sollen zu dem ermäßigten Subscriptionspreis von 8 Mk. (etwas mehr als 3 Thlr. pr. C.). Diese „Ermäßigung" ist in Bezug auf das Institut etwas sehr Bezeichnendes.

In diesen Tagen findet das Concert des Cäcilien-Vereins (Gesang-Verein) Statt. Wir lassen hier das Programm folgen, um den Standpunkt des Vereins anzudeuten:

Erste Abtheilung: Missa von M. Hauptmann. Zweite Abtheil.: Meeresstille und glückliche Fahrt, für Chor und Orchester von L. v. Beethoven; Herbstlied, für Chor von Niels Gade; Abendlied, für Chor von J. W. Kalliwoda; Jagdlied, für Chor von F. Mendelssohn; Auf dem See, für vier Solostimmen und Chor von M. Hauptmann; Die alte gute Zeit, für eine Solost. und Chor von Schumann; Das Ruhethal, für Chor von Mendelssohn; Gesang der Geister über den Wassern, für Chor und Orchester von Hiller.

Leipziger Musikleben.

(Schluß.)

Zweites Concert des Musikvereins Euterpe am 26sten Nov.

Gewiß werden Viele mit uns übereinstimmen, wenn wir das zweite Euterpe-Concert als ein genußreiches bezeichnen. Die Leistungen der Einzelnen, wie auch die der Gesammtheit boten des Erfreulichen so Mancherlei, und wir lassen mit Vergnügen die Productionen noch einmal an unserem inneren Ohre vorübergehen.

Zuerst brachte uns das Concert, getreu den ausgesprochenen Grundsätzen des Directoriums, ein neues Werk, eine Ouvertüre von G. Flügel. Der auf dem Felde der Claviermusik so rühmlich anerkannte Verfasser gab uns somit Gelegenheit, ihn als im Orchester heimisch kennen zu lernen. Wenn wir auch gestehen müssen, daß wir uns von seinen Pianofortewerken mehr angezogen fühlen, so können wir doch der Ouvertüre das Prädicat einer guten nicht vorenthalten. Sie giebt sich uns als ein kerniges, geschlossenes Ganze, das sich fern hält von aller Effecthascherei, und das eher durch ein gewisses ehrenhaftes Einherschreiten der Gedanken an eine vergangene Kunstepoche erinnert. Bedeutende Wirkung kann sie schon aus diesem Grunde auf das große Publikum nicht machen, das, an den Glanz der Neuzeit gewöhnt, vergebens nach Lichtpunkten in Bezug auf Melodie und Instrumentirung sucht. Das Werk giebt Zeugniß von einer bedeutenden künstlerischen Reife, aber es fehlt ihm das Zündende, Electrisirende. Die Ausführung von Seiten des Orchesters war eine wohlgelungene.

Statt des Hrn. Widemann, der behindert war im Concerte mitzuwirken, trug Frl. Henriette Fritsche die Scene und Arie „Wie nahte mir der Schlummer" und das Frühlingslied von Mendelssohn „der Frühling naht mit Brausen" vor. Die hübschen Mittel der jungen Sängerin übten auf das versammelte Publikum eine gute Wirkung aus. Wir fanden namentlich die hohen Töne sehr angenehm, die mittleren und tiefen dagegen etwas matt und unausgebildet. Was das Verständniß der vorgetragenen Stücke betrifft, so können wir uns im Allgemeinen meist lobend aussprechen, nur wollte uns das übermäßige Dehnen in den Recitativen nicht behagen.

Frl. Marie Wieck errang sich ungetheilten Beifall durch den Vortrag des Adagio und letzten Satzes aus Chopin's E-Moll Concert, der „Campanella" von Willmers, und der „Perles d'écume" von Kullak, worauf sie, gerufen, noch einen Walzer von Chopin zugab. Dieser allgemeine Beifall war ein in hohem Maße verdienter. Correctheit und Sicherheit zeichnen ihr Spiel aus, und wenn bei zunehmendem Alter auch die künstlerische Erkenntniß wächst, so haben wir eine würdige Nachfolgerin der genialen Clara zu erwarten.

Den Schluß des Abends bildete die heroische Symphonie Meister Beethoven's. Sie wurde mit der ihr gebührenden Würdigkeit und Freudigkeit executirt; vorzüglich müssen wir den ersten Satz als wacker ausgeführt bezeichnen.

E. Bernsdorf.

Vermischtes.

Die Schweizerische National-Zeitung berichtet aus Baselland: „Das Erziehungsdepartement hat ein Gesetzesproject entworfen, nach welchem ein junger basellandschaftlicher Musiker, Häring von Aesch, von staatswegen angestellt und mit der Aufgabe betraut werden soll, Musikschulen im Kanton zu bilden, die allen Kantonseinwohnern zu unentgeltlicher Benutzung offen stehen. Hauptsächlich sollen darin diejenigen Bezirksschüler, welche sich zum Lehrerfache ausbilden wollen, Unterricht in der Musik und besonders im Violinspiel empfangen. Die Annahme des Gesetzentwurfes durch den Landrath dürfte um so weniger auf Schwierigkeiten stoßen, als letztere Behörde seiner Zeit jährlich 600 Franken zur Ausbildung des jungen Musikers bewilligte, in der Absicht, ihn künftig im Kantone zu verwenden. So schreitet denn das Schulwesen bei uns in seiner Entwickelung immer vorwärts. Schon ist bei uns der Schulunterricht unentgeldlich, und den bedürftigen Bezirksschülern wird für den Besuch der Schule noch eine hübsche Summe ausbezahlt. Nun eröffnet der Staat noch Musikschulen, in denen jeder männiglich seine musikalischen Kräfte und Gaben ohne Kosten ausbilden und üben kann. Wir halten die 1000 Franken jährlich, welche dafür ausgeworfen werden, für keine Verschwendung. Der Gesang und im Weiteren die Musik, ist eines der bedeutendsten Bildungselemente des Volkes, und was hierfür gethan wird, das lohnt sich reichlich in schönen Früchten der Volksgesittung."

Auch in Dresden beabsichtigt man Meyerbeer's „Prophet" aufzuführen. Der Intendant des Hoftheaters v. Lüttichau befindet sich gegenwärtig in dieser Angelegenheit in Paris.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 47. Den 9. December 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kirchenmusik.

T. J. Pachaly, Op. 13. Cantate „über des Weltalls unendlichen Kreisen". Zur Reformationsfeier, so wie zum Gebrauch an Sonn- und Festtagen, für Sopran, Alt, Tenor u. Baß mit Begleitung des Orchesters u. der Orgel. Nr. 7 der Kirchenstücke. — Erfurt, C. W. Körner. Partitur. Pr. 1¼ Thlr.

Das Werkchen gehört unter die besseren dieser Art. Bietet es auch nicht hervorstechende Eigenthümlichkeiten, so wird es doch, da es für kleinere Orchester und Chöre berechnet scheint, seinen Zweck erfüllen. Der eigentlich musikalische Gehalt bewegt sich allerdings in einer Sphäre, die uns auf die breite Mittelstraße der Kirchencompositionen führt, läßt aber eine geschickte und satzkundige Hand erkennen. Es ist Alles recht passend angelegt, ohne jedoch einen höheren Geist zu verrathen. Ob das wahrhaft kirchliche Element darin einen seinem Wesen entsprechenden Ausdruck erhalten, möchte ich bezweifeln. Es ist eben blos dasjenige, was wir vielfältig gehört, was so stereotyp geworden, daß aus dieser lang gehegten Gewohnheit uns nur ein kräftiger Geist, dem die Bedeutung der Kirchenmusik in höherem, reinerem Glanze sich erschlossen, auf neue Bahnen leiten kann. Das Werkchen hat vier Sätze: Chor, Duett, Choral, Schlußsatz mit Fuge. Das Duett hat etwas Händel'schen Schnitt. Das Fugenthema — ohne dies thun's einmal die Kirchencomponisten nicht — wenn schon der Text, wie hier („die Meinen lass' ich ewig nicht") eine andere Behandlung zweckmäßiger erscheinen ließ — zeigt sich in einer Weise, die uns zum Ueberdruß bereits geworden. Erhebend wird es sicherlich nicht wirken. Der erste Satz hat dagegen mehr Frische und Schwung. Das Uebrige klingt hausbacken und kantoralisch hergebracht. Besetzt ist das Orchester außer dem Saitenquartett mit Clarinetten, Hörnern, Trompeten, Pauken, und mit zwei Flöten und Baßposaune ad libitum. Schwierigkeiten hat es nicht, so daß es kleine Orchester gut ausführen können.

Em. Klitzsch

Für die Orgel.

J. G. Herzog, Op. 17. Zwölf Orgelstücke. — Wien, Müller. 1 Fl. 30 Kr.

— —, Op. 19. Sechs Orgelstücke. — Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Der Componist, bekanntlich ein vorzüglicher Orgelspieler und vertraut mit den Künsten des Contrapunktes und der Fuge, bietet in dem ersten dieser Hefte acht Vor- und Nachspiele, nebst zwei Fughetten, in dem zweiten größerem Fugen und einen durchgeführten Choral. Eignen sich zwar sämmtliche Tonstücke zu dem kirchlichen Gebrauch, so sind sie doch zunächst zur Uebung im Orgelspiel bestimmt, wie auch auf dem Titel besonders bemerkt ist, lassen sich

jedoch auch der Mehrzahl nach zu Concertvorträgen vortheilhaft benutzen. Alles das Gute, was den früheren Werken des Componisten stets nachgerühmt wurde, saubere Stimmenführung, neue und oft recht interessante Themen, tüchtige und geschickte Ausführung der Motive u. dgl., gewahrt man auch hier wieder in gleichem Maaße, und mit Recht können wir beide Sammlungen denen empfehlen, die sich schon eine solide Fertigkeit auf diesem Instrumente angeeignet haben.

G. Siebeck, Op. 15. Sonate für die Orgel. Neue Auflage. — Erfurt, Körner. 15 Ngr.

Die Sonate hat laut dem Titelblatt eine neue Auflage erlebt *), und deren erste, die wir jedoch nicht gesehen, ist demnach, wie nicht zu zweifeln, sicher schon in den Händen vieler hundert Orgelspieler. Hier kommt jedenfalls die Kritik zu spät, und es läßt sich nur einfach mittheilen, daß das Werk in Folge seines inneren Gehaltes allgemein angesprochen hat, die Exemplare der ersten Ausgabe in kurzer Zeit verkauft waren und der glückliche Verleger sich beeilen mußte, den Mangel durch einen neuen Abdruck zu ersetzen. Doch eilen thut nicht gut, wie sich auch hier wieder erkennen läßt. Der Componist würde sonst bei vergönnter nachmaliger Durchsicht seiner Sonate, zunächst deren Titel dahin abgeändert haben, daß er die Wörtchen: quasi Fantasia hinzugefügt hätte, da die Phantasieform die der Sonate bei weitem überwiegt. Dann wäre auch vielleicht an das Ganze eine sorgfältige Feile angelegt und einige Quintenfortschreitungen, z. B. Seite 3 $\frac{a\ b}{d\ e}$, Seite 5 $\frac{\overline{a}\ \overline{fis}}{d\ h}$ verwischt, Rosalien, Seite 6, entfernt und wohl auch einige Stichfehler verbessert worden.

CFB.

Mehrstimmige Gesänge.

Joh. J. H. Verhulst, Op. 32. Vijfentwintig Koren voor grootere en kleinere Zangvereenigingen — Gesangen, Liederen, Psalmen en Koralen in Muzyk gezet voor Sopraan, Alt, Tenor en Bass. — Rotterdam, W. C. de Vletter. Prys complet 6 fl., van jeder gedeelte 1 fl. 75.

Der Geist der Verhulst'schen Musik ist den Lesern dies. Bl. schon aus mehreren seit Kurzem erschienenen und besprochenen Gesangswerken nicht unbekannt. Es ist kein großer, mächtig ergreifender, auf hohen Schwingen der Begeisterung daherziehender, sondern der Ausdruck eines Gemüthes, das, gesichert vor orkanischen Ausbrüchen der Leidenschaft, den Frieden in sich birgt, und im Bewußtsein dieses Besitzes Stimmungen vernehmen läßt, die nichts an sich tragen, was den behaglichen Genuß verbittern könnte. Von nicht unbedeutendem Einfluß auf die psychologische Entwickelung des Componisten ist Mendelssohn gewesen, unter welchem er mehrere Jahre hindurch seiner Ausbildung oblag. Daher empfinden wir, selbst bei oberflächlicher Betrachtung, allenthalben bald leiser, bald stärker das Grundwesen Jenes durchklingen, so daß man, ohne damit der selbstständigen Schaffungskraft des Componisten nahe zu treten, seine Musik von jenem Einflusse gesättigt nennen kann, wenn schon häufig die Strahlen individueller Färbung auf jenen Einfluß größere Schatten werfen. Die vorliegende Sammlung von Gesängen empfielt sich durch ihren reichen, quantitativen Inhalt nicht nur, sondern auch qualitativ bietet sie viel Gutes. Die geistlichen Gesänge darin athmen dieselbe Innigkeit, wie wir sie schon in den früher erschienenen geistlichen Liedern kennen gelernt haben; vermissen wird man im Allgemeinen den höheren Schwung. Unter den weltlichen Gesängen werden viele mit Liebe gesungen werden, da sich in ihnen die sinnige, gemüthliche Seite auf eine hervorstechende Weise bemerkbar macht. Mendelssohn'scher Einfluß ist hier allenthalben unverkennbar, mehr als in den geistlichen, die größere Selbstständigkeit zeigen. Wohlthuend wirkt in den weltlichen Gesängen die Frische, die Gesundheit, das ungekünstelte, aufrichtig sich hingebende Wesen, das in den fröhlichen Liedern in naiver Liebenswürdigkeit auftritt. Soll vielleicht auf einiges Einzelne aufmerksam gemacht werden, so würde ich unter den weltlichen Gesängen folgende hervorheben, ohne damit eine Bevorzugung nach meinem individuellen Dafürhalten zu geben. Nr. 3, ganz Mendelssohnisch gehalten, aber recht frisch. Nr. 9 u. 12 sehr zart und sinnig. Nr. 15 sehr innig und von größerer Eigenthümlichkeit. Nr. 17 „Scheiden" voll schönen Ausdrucks. Nr. 20 „Bei einer Wasserfahrt", und Nr. 23, ein Volkslied, von eigenthümlicher Fröhlichkeit. Nr. 24, ein Lied, das in seiner Ausgelassenheit sehr charakteristisch ist. — Die Texte sind, mit Ausnahme von zweien, holländisch.

Em. Klitzsch.

*) Dies ist ein Irrthum. Die Sonate ist so eben erst erschienen. Wie freilich auf das Titelblatt die Bezeichnung: „Zweite Auflage" kommt, vermögen wir nicht zu enträthseln. D. Red.

Die Musikzustände in Hannover.

2. Kirchenmusik.

Ueber diese ist nicht viel zu sagen, geschweige denn zu schreiben, denn hier hört man gar keine Kirchenmusik, man müßte sonst das Orgelspiel und den Gemeindegesang oder das Singen eines stimmlosen oder heiseren Priesters vor dem Altare dahin rechnen. Wir haben, die Schloßkirche eingerechnet, sechs lutherische und eine katholische Kirche. In der Schloßkirche ist ein Chor von 25 bis 30 Seminaristen vom Schullehrer-Seminar verpflichtet, die Responsorien, Amen's u. dgl. zu singen; meistens ist aber deren Zahl kleiner. Eben so ist auch ein Theil des Musikchors der Garde du Corps verbunden, auf Verlangen des Organisten zur Orgel mit zu posaunen, zu trompeten und zu pauken, was aber gewöhnlich nur an Festtagen geschieht. Ob das Kirchenmusik genannt werden darf, wollen wir dem Urtheile des Lesers überlassen. Es würde aber auch beim besten Willen unserer Organisten nicht möglich sein, eigentliche Kirchenmusiken, wenn auch nur zuweilen, aufzuführen, da ihnen weder ein Sängerchor, noch Orcherster, noch Geld zur Disposition steht, und selbst wenn dazu eine Summe, hier gewiß nur eine sehr kleine, ausgesetzt sein sollte, so würde man damit allein dergleichen Aufführungen noch nicht ermöglichen können. Die Besoldung unserer Organisten ist, vielleicht mit Ausnahme des Schloßorganisten, schlecht wie fast überall, 100, 150, höchstens 200 und einige Thaler; auch die des Schloßorganisten war früher schlecht, ist aber neuerdings verbessert. Von den Orgeln heben wir die der Schloßkirche hervor; sie ist zugleich auch die neueste und vom hiesigen Orgelbauer Meier erbaut; nächst dieser möchten die der Marktkirche und Aegidienkirche zu nennen sein.

Der Organist an der Schloßkirche ist Hr. H. Enckhausen, ein tüchtiger Orgelspieler, außerdem ein in jeder Beziehung liebenswürdiger und bescheidener Mann, den sich hierin mancher unserer hiesigen Musiker zum Muster nehmen sollte. Wir wollen bei dieser Gelegenheit sein musikalisches Leben und Wirken im Allgemeinen besprechen, und zunächst bemerken, daß Hr. E. zugleich ein sehr tüchtiger und gesuchter Clavierlehrer ist. Daß er als solcher nicht, wie so Viele, höchst oberflächlich, sondern gewissenhaft zu Werke geht, und daß er seine Erfahrungen treu benutzt, das beweisen seine besonders für Anfänger im Clavierspiel herausgegebenen Werke, die sich als höchst praktische bewährt, auch von der Kritik als solche und als künstlerischen Werth enthaltende Compositionen anerkannt sind. Nach der Aussage seines Verlegers gewinnen dieselben auch immer mehr Verbreitung, und wir wünschen ihnen dieselbe ebenfalls im Interesse der Sache vom Herzen. Auf die neueren Werke, besonders von Op. 62 an bis auf die zuletzt erschienenen Sachen, möchten wir Clavierlehrer besonders aufmerksam machen. Hr. Enckhausen ist auf diesem Felde mit besonderem Glücke thätig. Uebrigens hat er selbst sich der musikalischen Welt besser empfohlen, als wir es zu thun vermöchten. — Ferner ist Hr. Enckhausen Gesanglehrer am hiesigen Schullehrerseminar und seit mehreren Wochen in gleicher Eigenschaft am hiesigen Gymnasium angestellt. Für Letzteres sind wir unserem hochlöbl. Magistrat, der sonst gern Alles, wenn möglich, in gewohntem Gleise gehen läßt, als für einen Fortschritt sehr dankbar; wenn wir aber nicht gerade einen sehr musikliebenden und selbst-singenden Stadtdirector hätten, so wäre die Anstellung eines Gesanglehrers an der Schule vielleicht noch lange unterblieben. So aber können wir das Verfahren unseres Magistrats allen Schulvorständen des In- und Auslandes zur Nachachtung empfehlen. Es müßte bei all' diesen Schulen ein mit den übrigen Lehrern in jeder Weise gleichstehender Lehrer für Gesang angestellt und letzterer als eigentlicher Lehrgegenstand mit aufgenommen werden; aber wie viele der Schulen giebt's noch, an denen für Gesang nicht das Geringste gethan wird! Ueber Hrn. E.'s Thätigkeit in seiner neuen Stellung läßt sich begreiflicher Weise noch nicht urtheilen, und wir können vorläufig nur den Wunsch aussprechen, daß seine Bemühungen mit dem besten Erfolge begleitet sein mögen. Was wir noch an Hrn. E. zu loben haben, das ist seine Humanität gegen Kunstgenossen, besonders gegen die jüngeren derselben. Kann er ihnen in irgend einer Weise helfen, so geschieht es mit Rath und That. Ein Hauptvorzug vor vielen seiner Herren Collegen hier sowohl wie anderwärts, ist noch, daß er sich in seiner Kunst nicht einseitig abschließt, sondern fleißig fortstudirt, und das Gute in jedem Genre der Musik anerkennt. Er gehört überhaupt nicht zu den, Gott Lob! immer seltener werdenden Organisten-Exemplaren, die nur ihren Bach, vielleicht noch ein paar andere dahin Gehörige, und dann sich selbst anerkennen, alles Andere aber mit Nasenrümpfen ansehen. Ueber Hrn. Enckhausen's langjährige Thätigkeit als Dirigent der jetzt selig entschlafenen Singakademie an anderem Orte. — Von unseren übrigen Organisten nennen wir noch Hrn. Lahmeier, der zugleich Lehrer des Orgelspiels am Schullehrer-Seminar ist.

3. Militairmusik.

Mit Militair, der Puppe unseres Fürsten, sind wir hier reichlich gesegnet, und in Folge dessen auch mit Militairmusik. Wie würden auch die Herren Officiere anständig essen, trinken, tanzen, überhaupt leben können, wenn ihnen nicht von einem eigenen Musikchore aufgespielt würde!? Würden die Herren Garde-Lieutenants sich mit hochadligen Damen geistreich unterhalten können, wenn sie nicht himmlische Polkas und göttliche Verdi'sche und Ricci'sche Melodien sich vorspielen lassen könnten? Würde nicht, im Fall das nicht geschähe, das Wetter der einzige Gegenstand der Unterhaltung bleiben und diese dadurch eintönig werden?! — Da es nun aber ein großes Glück für die Welt ist, daß es adlige, hochadlige und höchstadlige Damen in derselben giebt, so muß auch dafür gesorgt werden, daß sie geistreich unterhalten werden — deshalb muß es Garde-Lieutenants geben, und die Nothwendigkeit von Militairmusik ist hiermit dargethan. — Es soll freilich auch verstockte Leute geben, die über den eigentlichen Zweck der Masse von Militairmusik im Frieden nicht recht mit sich in's Klare kommen können, ja die noch verstockter sind und die Nothwendigkeit der ungeheueren Masse von Militair, die doch seit Jahrzehnden die Zierde Deutschlands war und für die unsere deutschen Bürger Hab' und Gut mit der größten Freude und Bereitwilligkeit hingaben, in Zweifel zu ziehen sich erkühnen. Welcher deutsche Bürger indeß fühlte sich nicht erhoben beim Anblicke der stolz einher marschirenden Militairs, beim Anblicke ihrer blitzenden Uniformen, ihrer blanken Knöpfe, beim Anhören eines die paradirenden Truppen zu kühnem Schritt anfeuernden, nach Bellinischen Themen oder einem Ländler genial componirten, schwungvollen Marsches? — Ja, wahrlich, das Selbstgefühl in des Bürgers Brust muß sich heben, ist er's doch, der das Alles gutmüthig bezahlt. Nachdem er sich indeß Zeit genommen hatte, hierüber genauer nachzudenken, wurde er voriges Jahr in einer Anwandlung von übler Laune 'mal ein wenig ärgerlich, theilweise sogar unangenehm, sehr unangenehm. Indeß gegenwärtig — — um Gotteswillen, halt, wo soll's denn eigentlich hingehen? Von was wollten wir doch sprechen? Ah so, von unserer Militairmusik! Wie sich der Mensch doch verlieren kann! Nehmen Sie's nur nicht übel, Hr. Redacteur, daß wir, ebenfalls in einer Anwandlung von übler Laune, anfangen wollten, über ein schon oft variirtes Thema frei zu phantasiren. Wir sind aber eben dabei, alle weitere Variationen zu verschlucken, obgleich ein paar ganz neue dabei sind, die wir eigentlich der Welt nicht vorenthalten sollten — und wollen uns von nun an streng an das vorgeschriebene Thema halten.

Es sind hier fünf Militairmusikchöre, von denen drei im Dienste sich ausschließlich des Blechs bedienen. Ihre Leistungen auf dem Felde der Harmoniemusik sind theilweise recht gut. Man kann freilich solche Musik nicht lange hören, weil trotz der verschiedenartigen Zusammensetzung der Instrumente doch die ganze Klangfarbe zu eintönig ist, und darf deshalb auch keine zu großen Ansprüche machen, schon aus dem Grunde nicht, weil die Kunstformen, in denen sich solche Musik bewegt, sehr beschränkt sind. Von diesen ist es eigentlich nur die Marschform, die berücksichtigt werden kann und die an und für sich etwas Anregendes, Anfeuerndes hat. Hier müssen wir nothgedrungen die Leichtfertigkeit tadeln, mit der manche Directoren der Militairmusikchöre aus Opernthemen, Tänzen u. s. w. ihre Märsche fabriciren. Merkwürdiger Weise wählen sie oft die trivialsten, unpassendsten Melodien dazu. Wir haben z. B. mehr als ein Mal unsere Garde du Corps nach einem in einen Marsch verwandelten Ländler marschiren sehen. Viele ihrer angeblichen Märsche sind gar keine Märsche, sondern eigentlich Galoppaden. Es ist dergleichen eben kein besonderer Beweis von der Geschicklichkeit und dem guten Geschmack solcher Directoren. Wir können unmöglich glauben, daß so großer Mangel an guten Märschen ist, jedenfalls ist kein so großer an besseren, daß es nöthig wäre, von den auf solch' sinnwidrige Weise zusammengeleimten Gebrauch zu machen.

Natürlich spielen alle Mitglieder dieser Chöre außer dem Dienste auch Orchestermusik, und sie sind darauf bei ihrer geringen Besoldung mit angewiesen; diese Nebenverdienste bestehen größtentheils darin, daß sie zum Tanze spielen und, besonders im Sommer, an öffentlichen Vergnügungsorten Unterhaltungsmusik machen oder Concerte geben, auch, wie in den letzten beiden Sommern, bei den beiden hier eingerichteten Tivoli-Theatern engagirt wurden. Auch hierbei darf man aus ganz natürlichen Gründen seine Ansprüche nicht hoch stellen, sondern muß vor allen Dingen human urtheilen. Indeß hiervon ganz abgesehen, haben wir manche leichtere Ouvertüre u. dgl. von ihnen recht sauber und nett vortragen hören. Das stärkste der Musikchöre, das der Garde, führt, freilich mit nur schwacher Besetzung der Streichinstrumente, Sachen für großes Orchester auf, und giebt gegenwärtig wöchentlich ein Concert, in dem jedesmal auch eine Symphonie aufgeführt wird. Das Unternehmen des Hrn. Sommerlatt, des Directors dieses Chors, verdient an sich Anerkennung und läßt über theilweise ungenügende Ausführung gern hinwegsehen. Der große

Uebelstand bei all' diesen Chören ist die schwache Besetzung der Saiteninstrumente. Gegenseitige Aushülfe wäre hier sehr zu wünschen. Was wir noch zu tadeln haben, das ist das Programm, besonders der Sommerconcerte, in dem Italien gewöhnlich zu reichlich bedacht ist. Wenn wir auch zugeben, daß bei der Wahl der vorzutragenden Sachen auf das sehr gemischte Publikum Rücksicht genommen werden muß, so glauben wir doch nicht, daß das in dem Maaße nöthig wäre, als bisher geschehen. Liest man zuweilen ein solches Programm, so muß man in den künstlerischen Sinn und den guten Geschmack der Concertveranstalter seinen bescheidenen Zweifel setzen. Ein systematisches Vorführen von guten Sachen würde auch auf die Masse nur wohlthätig einwirken, und es liegt viel in den Händen solcher Concertgeber, bei dem großen Publikum den Sinn für gute Musik zu wecken und zu beleben. Wir haben uns oft Faust's Mantel gewünscht, wenn so ein bandwurmartiges Potpourri oder ein dem ähnliches Stück seinen Anfang nahm. — Einige Mitglieder dieser Chöre wirken auch im Theaterorchester mit, so der in unserem vorigen Berichte schon genannte Hr. Sachse, Stabstrompeter, auch der dort genannte Hr. Meier, Director des Musikchors des Leibregiments, als Clarinettist, und Hr. Herz, Director der Artilleriemusik, als Geiger, nebst noch einigen Anderen. — Wir haben auch in der Person des Hrn. Gerold, Director des Jägermusikchors, unseren Armee-Musikdirektor, und steht deshalb Hr. Wieprecht in Berlin nicht mehr einzig in seiner Art da. Wir wissen nicht, ob des Ersteren Macht so weit geht, oder ob ihm nicht von Seiten der Musikchöre zu viel Schwierigkeiten in den Weg gelegt werden könnten, sonst würde er durch Auswahl der besten Mitglieder von jedem Chore ein recht gutes Orchester zusammensetzen und in dem hiesigen Musikleben eine Rolle mitspielen können. Wäre das zu erreichen, so sollte er's billiger Weise nicht unterlassen.

Hannover. M. P.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

R. Willmers, Op. 65. Empfindungen am Traunsee. Musikalische Idylle. Witzendorf. 1 Fl. 15 Kr. C.M.

Ein Stück, das mancherlei hübsche Klangwirkungen bietet, ohne gerade vom Hauche der Idealität belebt zu sein. Das Traunstein-Lied ist zur Grundlage genommen, und darüber verbreitet sich denn der Componist, sei es nun variirend oder nur anspielend; in der Mitte hören wir einen lebhaften, mehr erregten Satz, der zwar in keinem nothwendigen Zusammenhange mit dem Vorhergehenden oder Nachfolgenden steht, der aber gut klingt und als Staffage angesehen werden mag. Uebrigens ist das Ganze nicht eben leicht.

H. A. Wollenhaupt, Op. 11. Air Varié. Hofmeister. 12½ Ngr.

Ein ganz niedliches Stück aus der Hand eines guten Clavierspielers, wie es scheint. Das Thema, im Dreivierteltact mit etwas Tyroler-Charakter, fängt gleich an, darauf folgt eine Variation desselben in arpeggirten Accorden, dann läßt sich ein melodischer Mittelsatz, gleichsam als Trio, hören, und zuletzt beschließt eine zweite lebhaftere Variation das Ganze. Die Schwierigkeit ist nicht bedeutend.

J. Schulhoff, Op. 25. Chanson des Paysans de Bohême. Schott. 45 Kr.

Wahrscheinlich haben wir es hier mit einer böhmischen National-Melodie zu thun; dem Verfasser vorliegender Uebertragung können wir weiter kein Verdienst zusprechen, als daß dieselbe nicht eben ungeschickt gemacht ist.

W. H. Veit, Op. 28. Le Gondolier. Romance. Schott. 45 Kr.

Ein Stückchen, das in keinerlei Weise von Bedeutung ist. Ein oberflächlicher Sechsachtel-Tact, der nicht einmal eine interessante Clavierbehandlung für sich hat.

Instructives.

J. Wanczura, Op. 48. Die ersten zwölf Lectionen f. Pfte. mit Fingersatz und Berücksichtigung kleiner Hände. Witzendorf. 45 Kr. C.M.

Ganz zweckentsprechende Stückchen.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

A. Kraus, Op. 34. Fantaisie brillante sur des motifs de Macbeth par Verdi. Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Brillant, aber hohl und nichtssagend. „Alles schon dagewesen!" —

E. Membré, Djanina. 2e grande Valse. Schott. 1 Fl.

Ansprechend, nicht schwer, auf flüchtige Unterhaltung berechnet.

G. A. Osborne, Op. 76. La Capricieuse. Fantaisie. Schott. 54 Kr.

Dieses Stück will nicht viel sagen. Dürftigkeit ist sein Charakter, Bestimmung — die Vergessenheit.

F. Burgmüller, Op. 98. La Veneziana. Fantaisie. Schott. 1 Fl.

Seichte und leichte Dreivierteltact-Melodien; von Schwung und Erhebung ist keine Rede; Alles hübsch alltäglich und breitgetreten, daß Niemand strauchele.

A. Jaell, Op. 9. Caprice sur le Prophète. Schott. 54 Kr.

Ganz virtuosische Factur. Gemacht, um zu glänzen, aber nicht zu erwärmen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

F. Hünten, Op. 166. Trois Fantaisies sur des motifs favoris de Martha. 3 Hefte. Breitkopf u. Härtel. à Heft 20 Ngr.

Für Dilettanten zum flüchtigen Amüsement.

G. Marcailhou, Le torrent. Grande Valse brillante et facile. Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Für vorgeschrittene Schüler brauchbar. Melodiös, aber ziemlich platt.

Für Pianoforte und Violine.

C. Czerny, Op. 625, u. **M. Durst**, Op. 15. Productions de Salon. Fantaisies pour Piano et Violon concertans. Nr. 7 u. 8. über Motive aus Dom Sebastian von Donizetti und Ernani von Verdi. Mechetti. à 1 Fl. C.M.

Wirksam für beide Instrumente, wenn auch die Behandlungsweise durchaus nicht neu und eigenthümlich ist.

H. Reber, Op. 15. Six Pièces pour Piano et Violon ou Violoncelle (die Violoncellpartie von S. Lee übertragen). Divisées en trois Suites. Mechetti. Nr. 1. 1 Fl. 15 Kr. Nr. 2 u. 3. à 1 Fl.

Der Componist bietet uns hier Stücke von verschiedenem Charakter, die alle sich durch eine gewisse Solidität auszeichnen und die den Verfasser als guten Musiker documentiren. Seine Denkweise ist keine ordinäre, und wir folgen seinem Gedankengange gern, wenn er uns auch keine ungeahnten Reiche erschließt und seine Phantasie uns nicht mit adlerkühnem Schwunge emporträgt in's Reich der Träume.

Für Violoncell mit Pianoforte.

J. Stransky, Op. 13. Phantasie für Violoncell mit Begl. des Pfte. über Lieder von Fuchs. Witzendorf. 1 Fl. 30 Kr.

Eine recht wirksame Pièce, die trotz der verschiedenen Elemente, aus denen sie besteht, der Einheit nicht so sehr ermangelt, wie viele Compositionen dieser Art. Die zwei Fuchsschen Lieder: „die stillen Wandrer" und „Widmung" sind nicht sowohl Grundlage, als verbindende Mittelglieder, indem das Allegro affettuoso des Anfangs theils durch Anspielungen darauf, theils durch die Wiederkehr am Schluß als leitender Gedanke hingestellt wird. Die technische Schwierigkeit ist nicht unbedeutend.

Für Flöte mit Pianoforte.

G. Briccialdi, Op. 51. Phantasie über zwei schottische Motive. Schott. 2 Fl.

Tritt blos mit Ansprüchen an sinnliche Klangwirkung auf, und diesen genügt es auch.

Lieder mit Pianoforte.

L. Arlet, Ständchen. Ged. von Moritz Smetazko. Glöggl. 15 Kr.

Eine unbedeutende Eintagsfliege dilettantischen Ansehens.

C. Kuntze, Op. 4. Wenn sich zwei Herzen scheiden, von Geibel (Liedertempel Nr. 73). Bote u. Bock. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

Eine Trivialität jagt die andere in diesem Liede, und dagegen zu kämpfen wäre nutzlos. Lächerlich ist die Wiederholung der ersten Verszeilen am Schlusse.

C. Koch, Liebchens Auge, für Sopran oder Tenor, Alt oder Bariton. Schlosz. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

Wirksam für die Stimme, aber von nicht großem Kunstwerthe.

J. Offenbach, Bleib' bei mir! von C. O. Sternau, für Sopran oder Tenor, Alt oder Bariton. Schlosz. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

Der Text ist im Volkston gehalten, wie auf dem Titel steht, und darum hat der Componist wohl geglaubt, er brauche nicht viel Umstände zu machen. Es ist nichts von Inspiration darin zu spüren.

J. v. d. Porten, Op. 7. Gondoliera von Geibel, für Sopran oder Tenor. Niemeyer. $\frac{5}{12}$ Thlr.

Das Ganze kommt uns etwas ungeschickt vor, es fließt nicht recht. Die vielen Tact- und Tempoveränderungen wollen uns nicht recht zu Kopfe. Vielleicht wäre eine einfachere Fassung zuträglicher gewesen.

A. Friese, Op. 3. Drei Lieder. Nr. 1. Ich freute mich im Waldesgrün. Nr. 2. O du mein Mond. Nr. 3. Abendreise. Niemeyer. $\frac{6}{12}$ Thlr.

Die Sachen verrathen nur spärliche künstlerische Begabung. Wir wollen wünschen, daß die künftigen Werke des Verfassers unsere Behauptung Lügen strafen.

W. Baumgartner, Op. 8. Zwei komische Lieder: Blauer Montag, von Reinick; Jungfrau Kanne, von Vogl. André. 27 Kr.

Etwas kneipen-humoristisch, aber nicht gerade widerwärtig. Können auch noch durch entsprechenden Vortrag gehoben werden.

H. Esser, Op. 28. Drei Mädchen-Lieder von Geibel. Nr. 1. Laß schlafen mich und träumen. Nr. 2. Kurt und Wyl. Nr. 3. Die Verlassene. Schott. 1 Fl.

Hr. Esser hat sich immer als guter Musiker gezeigt, und auch vorliegende Lieder geben uns durch ihre Auffassung und Ausführung keine schlechtere Meinung von ihm. Er gehört zu den musikalischen Eklektikern. Er hat viel Fremdes in sich aufgenommen, aber er ist doch nicht bloßer Copist.

H. Esser, Op. 29. Drei Lieder von Geibel, mit Pfte. und Horn- oder Cellobegleitung. Nr. 1. Gondoliera. Nr. 2. Und nimmer denkst du mein. Nr. 3. Der Traum der ersten Liebe. Schott. 2 Fl. 24 Kr.

Stehen auf dem Niveau der vorigen Lieder, und werden sich wie diese wohl Freunde erwerben. Die hinzutretende Horn- oder Cellostimme giebt ein hübsches Relief, wenn wir auch gestehen müssen, daß wir nicht für diese vermehrte Begleitung incliniren; doch es ist nun einmal Sitte, und es wäre vergeblich sich dagegen zu stemmen.

H. Dorn, Op. 63. Vier deutsche Lieder: Frühlingslied, von Hoffmann v. Fallersleben; Verlorne Liebe, von Sternau; Vergebliche Wünsche, von Wenkhstern; Bischof Albero von Trier, von Kramer. Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Wir hätten vom Componisten etwas Anderes und Besseres erwartet, als diese Lieder. Sie sind ganz ohne Weihe, ganz ohne höheres Erfassen, daß wir nur uns wundern können. Hr. Dorn hat sich's sehr bequem gemacht, und wenn der Künstler erst bequem wird, dann fängt er auch an die wahre Kunst zu mißachten, und das rächt sich allemal. Das letzte Lied ist zu besserer Stunde geschrieben; es ist nicht ohne Gesundheit.

H. Proch, Op. 141. Morgengruß. Ged. von Herczegy. Diabelli. 30 Kr. C.M.

Trägt dieselbe Physiognomie wie die früheren Sachen des Verfassers. Ueber den Werth oder Unwerth wollen wir nicht mehr streiten, darüber sind Dilettanten und Künstler einig.

H. Proch, 159stes Werk. „Die Mutter wird mich fragen". Ged. von Ritter, mit Pfte. und Cello oder Horn. Diabelli. 1 Fl. Mit Pianoforte allein, 30 Kr. C.M.

Das Lied tritt etwas anspruchsvoll auf für den eigentlich gemüthlichen Text, kann aber von guter Wirkung sein, wenn es gut zu Gehör gebracht wird.

Besprochen werden:

F. Hiller, Op. 42. Drei Gesänge für eine Baß- oder Baritonstimme. Schlosz. 25 Sgr.

F. v. Roda, Op. 23. Sechs Gesänge für Tenor oder Sopran. Niemeyer. $\frac{2}{3}$ Thlr.

L. Schindelmeisser, Op. 9. Drei Lieder für Sopran oder Tenor. Niemeyer. $\frac{5}{12}$ Thlr.

C. Reinthaler, Op. 2. Gedichte von Rückert u.s.w. Bote u. Bock. Heft 1. 15 Sgr.

Ed. Hauslick, Op. 9. Drei Lieder. Bote u. Bock. 15 Sgr.

P. A. Peters, Sechs Gedichte von Henriette Peters. Bote u. Bock. 25 Sgr.

Duetten für zwei Singstimmen mit Pfte.

L. Lenz, Op. 43. Drei Lieder. Nr. 1. Schön' Röslein, von Schultes. Nr. 2. Am Morgen, von Hoffmann v. Fallersleben. Nr. 3. Drei Blätter, von Schultes. Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Diese Lieder wollen uns nicht so recht zusagen; wir vermissen Wärme und Innerlichkeit, und die Melodien fließen nicht natürlich genug. Es geberdet sich Alles etwas eckig und steif. Am meisten wird noch das letzte Lied durch guten Vortrag wirken. Der Factur überhaupt kann man Nichts anhaben, sie zeigt von Routine, was sich auch von dem Componisten, der schon Tüchtiges geleistet hat, erwarten läßt.

L. Terry, (Lyre française). Les deux moines. Duettino p. deux Basses. Schott.

Zwei Mönche zanken sich, der frère Jean klagt den frère Jacques der Trunksucht, und umgekehrt frère Jacques den Jean der Freßsucht an. Voilà tout! — Der Vorwurf ist nicht sehr

musikalisch, wie man sieht, aber pikant vorgetragen wirkt auch wohl noch etwas musikalisch Schlechteres.

Kirchenmusik.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 78 (Nr. 6 der nachgelassenen Werke). Drei Psalmen. Breitkopf u. Härtel. Nr. 1, 1 Thlr. Nr. 2, 20 Ngr. Nr. 3, 1 Thlr.

Wird besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 48. Den 12. December 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Lieder. — Leipziger Musikleben. — Tagesgeschichte.

Lieder.

Joh. J. H. Verhulst, Op. 29. Zes Liederen, voor eene Zangstem met Pianoforte. — Rotterdam, W. C. de Vletter. Prys 1 fl. 50.

Auch diese Lieder reihen sich rücksichtlich ihres Geistes an die früheren an, wenn schon im Allgemeinen Erfindung und Ausdruck etwas matter sind. Nr. 1 hat eine sehr ansprechende Melodie, obschon zu sehr Mendelssohnisch; es scheint, als ob namentlich der Lobgesang desselben nachhaltigere Wirkung in dem Componisten hervorgebracht habe, denn bald taucht hier, bald dort ein Fragment aus demselben auf. So auch in dem vorliegenden Liede. Dieses Lied hat übrigens Salonstandpunkt, nur im veredelten Sinne. Unter die matteren gehören 2 und 3, in denen sich die Gesinnung nicht entschieden genug ausspricht. Nr. 4 „Der grüne Kranz" (de groene Kraus), leicht und anmuthig, wie es der Sinn des Gedichtes mit sich bringt; die Melodie sympathisirt aber etwas mit verwandten Seelen. Nr. 5 „Scheiden", ein sehr gutes Lied, freier und selbstständiger gearbeitet. Von vorzüglichster Wirkung ist der Schluß, der uns in Spannung läßt, die die Begleitung wieder hebt. Die schleichende Begleitung hat zu dem Parlando-Ton des Liedes viel Sprechendes. Nr. 6 „Vaderlandsch-Lied" ist selbstständiger und kräftig gehalten, wenn schon nicht von sehr vortretendem Charakter. Die Texte sind sämmtlich holländisch.

Leopold Haffner, Kleine Blumen, bestehend in acht Liedern für eine Sopran- oder Tenorstimme und Pianoforte. — Dresden, Paul. (Eigenthum des Componisten). Pr. 15 Ngr.

Der Verfasser dieser Lieder scheint selbst durch den Titel haben andeuten wollen, daß es keine bedeutungsvolleren Gesänge sind, sondern anspruchslose Gaben, die daher, da sie mehr für die eigene Erholung und Ergötzung gemacht scheinen, einen um so billigeren Maaßstab der Kritik beanspruchen, als die Herausgabe derselben, vom verstorbenen Componisten selbst wahrscheinlich nicht beabsichtigt, mehr als Pietätszeugniß zu betrachten ist. Dem ungeachtet ist es Pflicht der Kritik, denselben den Platz anzuweisen, der ihnen, weil sie einmal vor die Oeffentlichkeit getreten, ihrem Inhalte nach gebührt. Der Standpunkt ist ein dilettantischer, und zwar letzten Grades; hieraus ergiebt sich von selbst, daß sowohl hinsichtlich des Technischen als auch des Inhaltlichen keinerlei Anforderungen gestellt werden können. Der Verfasser befindet sich auf einer zu niederen musikalischen Anschauungsstufe, als daß von einer Auffassung nach der poetischen Seite hin die Rede sein könnte.

Julius Melchert, Op. 3. Liederkranz. Vier Lieder: Seliger Traum — Sehnsucht — In der Ferne — Ständchen. Für eine Singstimme mit Beglrit. des Pfte. — Hamburg, Niemeyer. Heft II. Pr. ½ Thlr.

Julius Melchert, Op. 15. O stille dies Verlangen, Ged. v. E. Geibel. Für eine Baritonstimme. — Ebend. Pr. $\frac{4}{12}$ Thlr.

— — —, Op. 16. Liebestreu, Trost. Von Reinick. Für Alt oder Bariton. — Ebend. Nr. 1. $\frac{1}{4}$ Thlr. Nr. 2. $\frac{1}{4}$ Thlr.

— — —, Op. 17. Die Nacht. Für Tenor oder Sopran. — Ebend. Pr. $\frac{1}{4}$ Thlr.

— — —, Op. 18. Walperga's Lied, von Herloßsohn. Für Sopran oder Tenor. — Ebend. Pr. $\frac{1}{2}$ Thlr.

— — —, Op. 19. O laß mich in den Glanz des Auges schauen, von Zeise. Für Tenor. — Ebend. Pr. $\frac{1}{4}$ Thlr.

— — —, Op. 20. Wo still ein Herz von Liebe glüht, von E. Geibel. Für Alt oder Bariton. — Ebend. Pr. $\frac{1}{4}$ Thlr.

Sämmtliche Lieder, im Verlage von Niemeyer in Hamburg, sind in der Doppelausgabe, für Sopran und Tenor, oder Alt und Bariton zu haben. Es liegen mehrere Liederwerke des hier noch nicht genannten Componisten vor, die bis zu einer ansehnlichen Opuszahl hinaufreichen, so daß die Kritik ein zuverlässigeres Urtheil fällen kann als bei den Erstlingswerken. Leider stellt sich aber das Urtheil so heraus, daß es verdammen muß. Es ist Schade, wenn Componisten bis zum Op. 20 eine Bahn wandeln, die auf keine Anerkennung, selbst vom Standpunkte mäßiger Ansprüche aus, Rechnung machen kann. Auf Anlage und technische Geschicklichkeit des Componisten läßt sich wohl aus diesen Liedern ein Schluß machen, aber die Richtung, der Geschmack wurzeln auf einem Boden, der dem verwerflichen Dilettantenthum huldigt. Es zeigt sich darin nur zu deutlich, daß der Componist nach Gunst und Popularität hascht, und zwar will er dies Ziel dadurch erreichen, daß er das hundertmal Dagewesene wieder auftischt, und solchen Leuten, die dem Flachen vorzüglich zugethan sind, Vorschub leistet. Von einer poetischen Auffassung der Texte ist nirgends die Rede, es handelt sich blos um einige hübsch klingende Melodien, die noch dazu alles höheren Reizes entbehren und allenthalben der Anklänge so viele bieten, daß von einem eigenen Schaffen nicht die Rede sein kann; es ist das eine gedankenlose Nachmacherei, die ein Componist, dem es um die wahre Gesangskunst einiger Ernst ist, entschieden verwerfen muß. Daraus, daß sich solche Lieder der Verbreitung in vielen bekannten Kreisen erfreuen, darf der Componist noch nicht schließen, daß er den rechten Weg betreten. Er darf sich dadurch die Brücke zur Selbstkritik nicht abbrechen lassen. Wie verfehlt die Auffassung, wie ohne richtiges Verständniß des Textes alles gemacht ist, zeigt Nr. 1 „Liebestreu" in Op. 16. Die Mutter spricht dort zur Tochter: „O versenk', o versenk' dein Leid, mein Kind, in die See, in die tiefste See". Die Tochter erwidert: „Ein Stein wohl bleibt auf des Meeres Grund, mein Leid kommt stets in die Höh'." Hier hat der Componist für beide Strophen folgende Melodie gegeben:



Abgesehen von dem Gehalte der Melodie, springt es doch in die Augen, daß die Rede der Mutter und die der Tochter wesentlich verschiedene Behandlung erheischen. In der dritten Strophe giebt er zwar Anderes, doch immer dem Verwandtes; es findet sich keine Steigerung, die doch der Text sehr deutlich an die Hand giebt. Das heißt eben blos machen, und nicht einmal geschickt; erfassen soll der Componist die Pointe des Gedichts, das Erfaßte in sich durchempfinden, durchdenken und verarbeiten, nicht blos eine Melodie dazu machen, das ist Handwerk; wahrhaft Empfundenes poetisch gestalten, das ist Kunst. In Bezug auf das besprochene Gedicht verweise ich auf die Composition von Kühmstedt, Op. 13, Nr. 2, der es wahr, poetisch, und ästhetisch befriedigend wiedergegeben hat. Findet sich mitunter auch ein Gedanke, der dem Besseren zustrebt, so wird er doch bald wieder von dem Seichten verdrängt. Die besten von den sämmtlichen angezeigten Liedern sind die ersten zwei in Op. 3: „Seliger Traum" und „Sehnsucht". Hier zeigt sich ein gesunder Sinn; die Melodie, in der Volksweise gehalten, einfach und klar, spricht zum Herzen, weil sie Wärme hat und ihr kein krankhaftes Salonelement beigemischt ist.

Em. Klitzsch.

Leipziger Musikleben.

Sechstes, siebentes und achtes Abonnementconcert. Hauptprüfung am Conservatorium der Musik zu Leipzig am 25ten Nov. im Saale des Gewandhauses.

Das sechste Abonnementconcert wurde mit Ferd. Hiller's Ouvertüre zur Oper „ein Traum in der Christnacht" eröffnet. Die Oper ist früher ausführlich in dies. Bl. besprochen worden. Der Componist hat zum Theil Vortreffliches darin geleistet; daß sie keinen Eingang auf den Bühnen gewonnen, ist hier vorzugsweise dem nicht ansprechenden Sujet zuzuschreiben. Eine zum ersten Male aufgeführte Ouvertüre aber, getrennt von der Oper, welche das Publikum nicht kennt, kommt immer in eine mißliche Stellung, und so geschah es, daß das Werk nicht den Beifall ärntete, den es erhalten haben würde, wenn die Oper bekannt gewesen wäre. Von Instrumentalsachen hörten wir ferner im 2ten Theil Beethoven's A-Dur Symphonie. Eine Symphonie von Abt Vogler, die insbesondere durch das combinatorische Talent des Componisten für den Musiker interessant, so viel Frische und Lebendigkeit besitzt, um auch von dem größeren Publikum beifällig aufgenommen zu werden, eröffnete das siebente Concert. Im 2ten Theil kamen die beiden Ouvertüren, die „Waldnymphe" von Sterndale-Bennet und zu „Olympia" von Spontini zur Aufführung. Das achte Concert begann mit der Ouvertüre zu Leonore (Nr. 1); die A-Moll Symphonie von Mendelssohn bildete den 2ten Theil. Frl. H. Nissen hatte die Gesangsvorträge in diesen drei Concerten übernommen. Sie sang im sechsten: Aria di chiesa von Stradella, von Frl. S. Schloß zum ersten Mal hier gesungen, und Arie aus den Puritanern, im siebenten: Siciliana von Pergolese, Arie aus „Ernani" und die Gnadenarie aus „Robert", worin Frl. J. Eyth die Harfenpartie spielte, im achten Concert: „Wie nahte mir der Schlummer" aus Freischütz, und Arie aus „Lucrezia Borgia". Von dem Lobe, welches wir Frl. Nissen bei ihrem ersten Auftreten im fünften Concert spendeten, müssen wir Einiges zurücknehmen; der Werth ihrer Vorträge stand in absteigender Linie; Frl. N. zeigte sich immer als gewandte Künstlerin, aber mehrere Fehler traten hervor, die wir anfangs weniger bemerkten: so eine hin und wieder recht auffallende Neigung zum Detoniren; den Triller tadelten wir schon früher, aber auch die Coloratur war öfter nicht correct. Als mißlungen ist geradezu der Vortrag der Freischütz-Arie zu bezeichnen. Müssen wir schon rühmend anerkennen, wenn die Sängerin auch deutsche Werke vorzuführen sich bestrebt, so möchten wir ihr doch wohlmeinend rathen, so lange sie sich nicht vertrauter damit gemacht hat als hier sich zeigte, davon abzulassen; es fehlte der Darstellung durchaus an Haltung, es fehlte das innere Verständniß. — Als Solisten traten auf im sechsten Concert: Hr. Hugo Zahn, Mitglied des Orchesters, Concertmeister der Euterpe, mit einem Concert-Allegro von Bazzini, im 7ten Concert: Frl. Eyth mit einer Phantasie von Parish-Alvars und Hrn. Diethe, Mitglied des Orchesters, mit Adagio und Rondo für die Oboe von Kalliwoda, im achten Concert: Hr. Carl Mayer mit einem Concertsatz (F-Moll), Concertetüde (H-Moll) und Tarantella, sämmtlich eigene Compositionen. Hr. Zahn ist einer unserer besten Geiger; sein Spiel zeichnet sich aus, wenn auch weniger durch Fülle des Tones und Schwung, so durch große Sauberkeit und Correctheit. Hr. Diethe, gleichfalls ein sehr tüchtiger Künstler auf seinem Instrument, hatte eine bessere Composition gewählt, als in früheren Jahren. Frl. Eyth war dies Mal weniger vom Glück begünstigt, als bei ihrem ersten öffentlichen Auftreten. Eine kleine Störung am Instrument, eine herabhängende Saite, incommodirte und raubte dem Vortrage die nöthige Ruhe, was wir um so mehr bedauern, als die Wahl einer schwierigeren Composition darauf berechnet war, die Kunstfertigkeit der Dame dies Mal mehr zu zeigen, als es bei der früher vorgetragenen Kleinigkeit möglich war. Hr. Carl Mayer vermochte anfangs das Publikum nicht zu erwärmen. Sein Hervorruf war etwas lau, und der Beifall steigerte sich erst, als er zwei Compositionen (auch die Triller-Etüde), zugab. Seine früher ausgezeichnete Technik hat an Glanz, an Farbenschmelz verloren, es ist nicht mehr die Elasticität des Anschlags vorhanden, die ihm bei seinem Auftreten vor einigen Jahren alle Hörer gewann. F. B.

Die Thätigkeit eines Instituts documentirt sich erst recht, wenn sie die Oeffentlichkeit zum Zeugen macht, wenn sie gleichsam einen Rechenschaftsbericht ablegt, und ihr Sollen und Haben der versammelten Menge offen darthut. Eine öffentliche Prüfung soll also sowohl vom Werthe der Anstalt, als auch vom Werthe der Zöglinge Zeugniß ablegen; beide Theile stehen ja in Wechselwirkung, sie bedingen sich gegenseitig, denn auch bedeutendere Talente können ja durch falsche Leitung auf falsche Wege gerathen, und wiederum schwächere durch kräftige Stütze noch für die wahre Kunst gewonnen und erhalten werden. — Wenn wir nun die Leistungen der diesmaligen Prüfung analysiren, so können wir nicht anders, als dem Institute Günstiges nachrühmen. Die Schüler producirten sich in den Sphären der Orchester- und Ge-

sangcomposition, des Solo- und Orchesterspiels, und des Solo- und Chorgesanges. — Zwei Ouvertüren der HH. v. Kolb aus Augsburg und Robert Radecke aus Dittmannsdorf in Schlesien eröffneten die beiden Abtheilungen, und bildeten zu gleicher Zeit in der Composition die hervorragendsten Momente. Beide Ouvertüren bekunden ein tüchtiges Streben; in beiden ließ sich Formgewandtheit nicht verkennen, und wenn wir der Composition des Hrn. Radecke in Bezug auf die Arbeit größeres Verdienst zugestehen, so müssen wir Hrn. v. Kolb etwas reichere Erfindung nachrühmen. Die Art, wie Hr. Radecke die Motive benutzt, hat uns sehr wohl gefallen, und zeugt von guter musikalischer Bildung, wenn auch die Gedanken durchaus nicht neu sind. Hr. v. Kolb dagegen läßt mehr die künstlerische Einheit vermissen, hat aber den Vorzug der größeren Wärme für sich. Was die Instrumentirung betrifft, so hätten wir bei Beiden etwas mehr Durchsichtigkeit, etwas mehr künstlerische Vertheilung der Massen gewünscht; die fortgesetzte Uebung wird auch diesen Mangel beseitigen. — Als Clavierspieler zeigten sich: Hr. Radecke mit dem ersten Satz des Beethoven'schen Es-Dur Concerts, Hr. Louis Brassin aus Leipzig mit der Phantasie über irische Themas von Moscheles, und Hr. Georg Mertel aus Sonnefeld mit Mendelssohn's G-Moll Concert. Hr. Radecke spielte das Concert als guter Musiker, gediegen und tüchtig; wir hätten nur in Bezug auf den Anschlag und den Mangel an Empfindung bei ihm auszusetzen. Hr. Brassin hat entschiedenes Talent zum Solospielen, und wenn sich erst größere physische Kraft eingestellt haben wird, so können wir ganz Bedeutendes von ihm erwarten. Hr. Mertel leistete ohne Frage dies Mal das Vorzüglichste. Er ist ein technisch gut gebildeter Spieler, der die durch das rasche Tempo, welches die Composition verlangt, gesteigerten Schwierigkeiten mit Leichtigkeit und Bravour überwand. — Das Violinspiel war durch die HH. Engelbert Röntgen aus Deventer in Holland mit dem 2ten und 3ten Satz aus Beriot's zweitem Concert, und Hrn. Oskar Schmidt aus Rothenkirchen mit Adagio und letztem Satz aus David's E-Dur Concert (Nr. 4) vertreten. Der Erstere ließ zuweilen die der gewählten Composition nöthige Eleganz vermissen, wogegen der Letztere an manchen Stellen mehr virtuosen Schliff erkennen ließ. Uns wollte scheinen, als ob Hr. Röntgen mehr Seele und Empfindung in sein Spiel legte, als Hr. Schmidt, dessen Adagio uns etwas kalt und starr vorkam. — Die Gesangsvorträge bestanden in einer Arie mit Chor aus Semiramis von Rossini, Soli und Chören aus Mendelssohn's Paulus, und Liedern von Hrn. v. Sahr aus Dresden. Frl. Ida Buck aus Eutin hat von der Natur sehr gute Mittel erhalten, und wenn sie sich bestrebt dieselben immer mehr und mehr zu durchgeistigen, so läßt sie Günstiges hoffen. Die Coloraturen in der Semiramis-Arie scheinen uns noch etwas mehr ausgearbeitet werden zu müssen, und vor allen Dingen muß der Vortrag mehr nüancirt werden; eine gewisse Monotonie wollte uns allzusehr vorherrschend scheinen. Hr. Alexander Hertsch aus Dresden sang die Lieder des Hrn. v. Sahr ziemlich verständig; etwas deutlicheres Aussprechen des Textes wäre zu wünschen gewesen. Was das Stimmmaterial anbetrifft, so behagten uns die tieferen und mittleren Töne recht sehr, sie klingen weich und sind biegsam, was bei Baßstimmen häufig nicht der Fall ist. Die Höhe kam uns rauh vor; doch kann auch Heiserkeit die Schuld tragen, denn Hitze und Rauch, wie sie sich im Saale vorfanden, sind nicht geeignet vortheilhaft auf die Stimme zu wirken. Wenn wir auch über die Composition ein Wort sagen sollen, so können wir die Lieder nicht gerade tadeln, sie zeigten gute Gesinnung, wenn auch keine hervorstechende Eigenthümlichkeit sich in ihnen kund gab. — In den Oratoriumsätzen wirkten neben Hrn. Hertsch auch Hr. Ernst John und Frl. Wilhelmine Bleyl aus Leipzig als Solisten mit. Der Tenor des Hrn. John wollte uns etwas fettig und quetschig erscheinen, und Frl. Bleyl war so befangen, daß sie wirklich den Mund nicht ordentlich aufthun konnte; ein Endurtheil über ihren Gesang überhaupt behalten wir uns für eine künftige Gelegenheit vor. — Noch erwähnen wir eine Declamation von Frl. Fanny Hartmann aus Leipzig. Sie sprach des „Sängers Fluch" von Uhland sehr lobenswerth. Derartige declamatorische Vorträge sind natürlich hier nicht als selbstständige Leistungen, sondern unter dem Gesichtspunkt eines Hülfsstudiums für den Gesang zu betrachten.

Schließlich wünschen wir der Anstalt recht viel Gedeihen und wollen nur wünschen, daß die künftigen Prüfungen immer erfreulichere Zeichen dieses Gedeihens geben mögen.

E. Bernsdorf.

Tagesgeschichte.

Literarische Notizen. Das 35ste Heft der bei F. A. Brockhaus in Leipzig erscheinenden encyklopädischen Schrift: „die Gegenwart" enthält einen in vieler Hinsicht sehr lesenswerthen Aufsatz: „**Das Volkslied in seinem Einfluß auf die gesammte Entwickelung der modernen Musik**".

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 49.** Den 16. December 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber Elementarunterricht im Clavierspiel.

Von Friedrich Wieck.

Herr Redacteur,

Sie wollen etwas Näheres über meine Claviermethodik wissen — namentlich über mein, von der gewöhnlichen Weise ganz abweichendes Verfahren beim Elementarunterricht? — Eine Einleitung dazu habe ich gebildeten Eltern und strebsamen Lehrern bereits angekündigt — einige Andeutungen über diese Einleitung stehen Ihnen bis zum öffentlichen Erscheinen derselben in diesem Briefe zu Diensten. Ich thue dies in einem Gespräch zwischen dem Lehrer Du und meiner Wenigkeit Das, und dem kleinen Trinettchen.

Das. Aber lieber Hr. Du, wie haben Sie es denn eigentlich angefangen, um dem Swöchen das Clavierspiel so ganz zu verleiden? — Und wie konnte es denn in den drei Jahren, wo Sie ihr Unterricht gaben, so zu gar Nichts kommen?

Du. Erst habe ich ihr die Tasten gelehrt — das hielt schon schwer; dann habe ich ihr die Discantnoten gelehrt — das hielt noch schwerer; dann habe ich ihr die Baßnoten gelehrt — das hielt am allerschwersten; dann nahm ich mit ihr die kleinen Lieblingsstückchen vor, welche sie baldigst den Eltern vorspielen sollte — da hat sie fortwährend die Baßnoten mit den Discantnoten verwechselt, hielt keinen Tact, nahm immer falsche Finger und lernte nichts; dann habe ich's mit Strenge versucht — da weinte sie; dann habe ich's mit Güte versucht — da weinte sie auch; dann hörte ich mit dem ganzen Clavierunterricht auf — da hat sie mich um Gotteswillen gebeten, nicht wieder mit ihr anzufangen. — Das ist der Standpunkt, auf dem wir uns jetzt befinden.

Das. Das hätten Sie, lieber Hr. Du, gescheidter anfangen können. Wie kann denn ein Kind eine Leiter hinaufsteigen, bei der die untersten und auch noch manche andere Sprossen fehlen? — Die Natur macht keinen Sprung, am allerwenigsten bei Kindern.

Du. Ist sie denn nicht von unten hinaufgestiegen?

Das. Nun! — wenigstens ist sie oben nicht angekommen. Ich muß vielmehr sagen: sie ist von oben hinuntergefallen. Gelind gesprochen, hat sie in der Mitte zu steigen angefangen, und auch da haben Sie dieselbe hinaufhetzen wollen, statt sie ruhig, besonnen und fest auftreten zu lassen. — Führen Sie Ihre jüngste Tochter Trinette zu mir — ich werde ihr eben in Ihrem Beisein die erste Clavierlection geben.

Das. Trinettchen, sage mir einmal die Buchstaben nach: cdef.

Trin. cdef.

Das. Weiter: gahc.

Trin. gahc.

Das. Noch einmal. Immer wieder: die ersten vier — die andern vier. — Recht! nun alle acht hintereinander: cdefgahc.

Trin. cdefgahc.

Das. Rückwärts: chag — fedc.

Trin. chag — fedc.

Das (nachdem es mehrmals wiederholt) Gut! Siehe, jetzt hast du schon Etwas gelernt. Das ist das musikalische Alphabet und so heißen die weißen Tasten auf dem Pianoforte. Du sollst diese nun sogleich zu finden und zu benennen wissen. Vorher muß ich dir aber die Bemerkung machen (ich streiche mit dem Finger von dem eingestrichenen c nach dem höchsten Discant zu), daß so die Töne steigen, höher, feiner werden; und so (ich streiche mit dem Finger vom eingestrichenen c nach dem tiefsten Baß zu) hinunterfallen — tiefer, gröber werden. Die rechte Hälfte nach oben zu nennt man den Discant, die andere Hälfte nach unten zu Baß. — Du hörst wohl schon den Unterschied zwischen den feinen, hohen Tönen von den tiefen, groben? — weiter: was du hier vor dir siehst und worauf du spielen lernen sollst, nennt man die Tastatur (Claviatur), bestehend aus weißen und schwarzen Tasten. Die schwarzen nennt man die Obertasten, welche wir später lernen werden, und die weißen die Untertasten, denen du sogleich den rechten Namen geben wirst. Du siehst: es stehen auf der ganzen Tastatur hindurch immer zwei Obertasten und dann wieder drei Obertasten zusammen und neben einander. Setze nun den zweiten Finger der rechten Hand auf die erste der zwei neben einander liegenden Obertasten und gleite mit demselben nach der Tiefe zu auf die nächste Untertaste: so hast du auf der ganzen Claviatur die weiße Taste c gefunden; wie wird nun die nächste aufwärts heißen? — Nenne das musikal. Alphabet.

Trin. cdefgahc.

Das. Also d.

Trin. Und dann e.

Das. Und nun kommt f. — Die f auf der ganzen Tastatur findest du eben so leicht, wenn du auf der untersten der hier drei zusammen liegenden Obertasten wieder den zweiten Finger setzst und gleichfalls herunter gleitest nach der zunächst liegenden Untertaste. — An diesen beiden Untertasten c und f, die du auf die bezeichnete Weise sogleich im Discant und im Baß finden mußt, hast du nun den sichersten Anhaltepunkt für die Erkenntniß aller Untertasten; denn nun heißt die nächste aufwärts nach f?

Trin. g und alsdann ha u.s.w. —

Das. Nun wollen wir die Nennung der Tasten vor- und rückwärts wiederholen, mehrere außer der Reihe nennen und kurze Zeit damit fortfahren. Zum Schluß der Lection machen wir dies alles noch einmal: so wirst du für die nächste Lection alle weißen Tasten in und außer der Reihe sogleich wissen; nur mußt du dich ein wenig selbst üben — und irren kannst du nicht, da du dich gleich anhalten kannst an die c und f. — Jetzt nehmen wir geschwind noch etwas ganz Anderes, was dir auch Vergnügen machen soll. Ich habe dir gesagt, daß die Töne (ich streiche nach oben zu) so aufsteigen — höher werden, und so (ich streiche nach unten zu) hinunter steigen — tiefer werden. Es klingt also kein Ton wie der andere, sondern entweder tiefer oder höher. Das hörst du wohl schon? — Nun drehe dich um und kehre mir den Rücken zu. Ich gebe dir jetzt zwei Töne nach einander an: welcher ist höher (feiner), der erste oder der zweite? (Ich fahre so fort und lege die Töne immer näher an einander — gebe auch wohl, um zu täuschen und die Aufmerksamkeit zu spannen, die tieferen Töne schwach und die höheren stärker an, und gehe so nach und nach in den Baß hinunter, je nach der Fähigkeit des Schülers). — Das Hören strengt dich wohl etwas an? — Ja siehe, das feine Hören gehört zum Clavierspiel; ich will dich aber nicht ermüden und wir gehen zu etwas Anderem über. — Kannst du 3 zählen — 123?

Trin. Ja und weiter noch.

Das. Wir wollen sehen. Zähle: 123 — immer sofort — hinter einander, aber ganz gleich und egal. (Ich leite sie zur Festigkeit im Zählen, zähle zum Theil mit und gebe einen Accord in drei gleichen Vierteln dazu an.) Bist du nun fest in gleichem Zählen? Wir wollen sehen! (Nun gebe ich blos zu 1 den Accord an und schweige zu 2 und 3; oder blos zu 2 und schweige zu 1 und 3 u.s.w., aber ich gebe die Accorde kurz und sehr präcis an. Darauf schlage ich wohl gar ein Achtel nach und lege nebenbei den Grund zur Eintheilung der Viertel in 2 Achtel. Kurzum, ich drehe und wende mich auf jede Weise, um das Kind in gleichem Zählen fest zu machen und dabei die Aufmerksamkeit zu fesseln. — So geschieht es auch bei 12, oder 1234, oder 123456. Man erwähnt dabei, aber oberflächlich und im Vorbeigehen, des Zweivierteltact, Viervierteltact u.s.w.). — Trinette, du zählst nun schon recht hübsch und die Töne kannst du auch schon unterscheiden — das lernen nicht alle Kinder sogleich in der Ersten Lection! Du wirst gewiß einmal eine gute Clavierspielerin werden! — Aber dein Gehör hat nun wieder ausgeruht, laß uns noch etwas Schwereres für dasselbe versuchen.

Trin. Ich freue mich darauf und werde genau zu hören mich bemühen.

Das. Wenn man mehrere Töne zusammen anschlägt und die klingen gut, so nennt man das einen Accord. Es giebt aber Dur- und Moll-Accorde; jene klingen freudig, heiter — diese traurig, düster,

ich möchte sagen: jene lachen, diese weinen. Nun gieb Acht, ob ich Recht habe. (Ich gebe den Accord in C-Dur an, und nach einer kleinen Pause den in C-Moll u.s.w., und suche sie zu spannen durch stärkeres oder schwächeres Anschlagen bald bei Dur, bald bei Moll. Sie unterscheidet meist richtig. Nur muß man nicht zu lange dabei verweilen und irgend etwas erzwingen wollen, am allerwenigsten durch stetes und heftiges Sprechen und Erklären.) Jetzt kann ich dir selbst schon sagen, daß der Unterschied des Klingens in dem dritten Tone (Terz), von der untersten Taste c aus gezählt, liegt, und ob man denselben eine Stufe höher oder tiefer (e oder es) angiebt. Später will ich dir das Alles deutlicher machen, wenn du die Tonica, Terz, Quinte (Dominante), Octave u.s.w. kennen lernen wirst. (Es ist vortheilhaft und psychologisch richtig, bei Gelegenheit und nebenbei schon leichthin zu berühren und zu nennen, was man erst später fest und gründlich lehren will. Man bedient sich dabei gleich von vorn herein der gebräuchlichen Kunstwörter und giebt davon eine nothdürftige Erklärung). Gut, sehr gut! Doch nun laß uns noch einmal die Nennung der Tasten wiederholen, und dann sind wir für heute fertig. — Siehe, was du alles in dieser Lection gelernt hast!

Trin. Das war hübsch.

Das. So sollst du es immer finden.

Trin. Wenn ist die nächste Stunde?

Das. Uebermorgen, denn du mußt anfangs in jeder Woche wenigstens drei Lectionen bekommen.

Trin. Was werden Sie in der nächsten Lection mit mir vornehmen?

Das. Ich werde alles wiederholen, aber bei Vielem wieder anders verfahren, und immer wieder anders, so daß es stets neuen Reiz für dich haben wird. Aber in der nächsten Stunde spielen wir auch schon: erst auf dem Tisch — zum Schluß auf dem Pianoforte. Du wirst da lernen, ganz unabhängig vom Arme, die Finger leicht und locker — wenn auch nur schwach — bewegen und sie richtig heben und fallen zu lassen, ingleichen werden wir auch einige Uebungen anstellen, um auch das Handgelenk locker zu machen, was man gleich anfangs immer thun muß, um einen schönen Anschlag auf dem Pianoforte zu bekommen, d. h. um die Töne so schön klingen zu lassen als nur möglich. — Ich werde dir zeigen, wie man am Clavier sitzen und die Hände halten muß; du wirst die schwarzen Obertasten kennen lernen und die Tonleiter in C mit den halben Tönen von der 3ten zur 4ten, und von der 7ten zur 8ten Stufe, also mit seinem Leiteton h, der hineinleitet. (Das ist für meine Methode wichtig, weil sich daraus die verschiedenen Tonarten von selbst entwickeln). Ja selbst den Accord in c sollst du im Baß und Discant finden und mit beiden Händen zusammen anschlagen und klingen lassen. — Aber nun in der dritten oder vierten Lection, nachdem du schon in allem Erlernten fester sein wirst, lehre ich dir schon ein Stückchen spielen, was dir gefallen wird, und dann — dann bist du eigentlich schon — eine Clavierspielerin, eine Pianistin. *)

Du. Von wem haben Sie denn das gelernt? Das geht ja wie mit Extrapost!

Das. Was man lehren soll, können Viele lernen, aber wie man es lehren soll, das hat sich bei mir nur dadurch gefunden, daß ich mich immer mit großer Liebe und stetem Nachdenken der musikalischen Ausbildung der Schüler und ihrer geistigen Entwickelung überhaupt von ganzer Seele widmete. — Und geschwind muß es freilich auch gehen — weil es stufenweise geht und eins das andere begründet — der Schüler alles gewiß, ruhig, besonnen und fest lernt — ohne Umwege und störende und aufhaltende Irrungen; weil ich nicht zu viel und zu wenig lehre, auch bei dem einen zu Erlernenden immer vieles andere Nöthige mit vorbereite und zu begründen suche, und, was die Hauptsache ist, das Gedächtniß des Kindes nicht mit meiner Weisheit (was oft auf rohe und ungestüme Weise geschieht) vollpfropfen will, sondern es zugleich geistig anrege, beschäftige, sich selbst entwickeln lasse, und es zu keiner hölzernen Maschine herabwürdige, mit einem Worte, nicht in's Blaue hinein die traurige, nutzlose, Zeit und Geist tödtende Clavierklimperei ausüben lasse, woraus sich eben Ihres Suschens obiger Standpunkt entwickeln mußte: sondern auch musikalisch mache, und dabei die Individualität des Schülers und dessen stufenweise Fortbildung streng im Auge behalte. Bei dem ferneren und höheren Unterricht übe ich sogar den entschiedensten Einfluß auf die ganze übrige Bildung und Gesinnung des Schülers aus, und benutze jede Gelegenheit, auf sein Gefühl und seinen Schönheitssinn einzuwirken, und immer mehr und mehr auf naturgemäße Weise zu entwickeln.

Du. Aber wo bleiben denn da die Noten?

Das. Da haben wir vorher noch Vieles, Schönes und Erfreuliches zu thun, fast immer mit steter Rücksicht auf eine gut auszubildende Technik, ohne dem Kinde durch angestrengtes, unsinniges, mechanisches Ueben das Clavierspiel zu verleiden. Vielleicht

---

*) Daß ich hier nicht Alles, was in ersten Lectionen vorkommen muß, erschöpft habe, versteht sich von selbst.
Anm. d. Verf.

lehre ich die Discantnoten — auf eigenthümliche Weise, so daß die Schüler dabei immer geistig thätig sein müssen — nach einem halben Jahre, nachdem sie 60 bis 80 Lectionen gehabt. Bei meinen Töchtern ließ ich die Kenntniß der Discantnoten — Baßnoten einige Monate später — erst nach einem Jahre eintreten.

Du. Was haben Sie denn bis dahin gemacht?

Das. Eigentlich sollten Sie sich das dem größten Theil nach schon selbst beantworten können nach Anhören dieser Lection und des hier Gesagten. Ich habe also meine Schüler musikalisch und fast zu fertigen, guten Clavierspielern gebildet, ehe sie eine Note lernten; ich habe also einen richtigen, leckeren, guten, vollen und schönen Anschlag der Tasten mit den Fingergelenken und ganzer Accorde mit dem Handgelenk, und die Tonleitern in allen Tonarten gelehrt, freilich letztere nicht gleich (was zum großen Nachtheil des Schülers) mit beiden Händen zusammen spielen lassen, wie ich so oft habe sehen und leider hören müssen. Dabei habe ich das Tactgefühl und die Eintheilung der Zeiten u.s.w. nach allen Richtungen hin gebildet — Cadenzen auf der Ober- und Unter-Dominante in allen Tonarten, und darin selbst kleine Uebungen machen, und von den Schülern (zu ihrem großen Vergnügen und Nutzen) theils selbst erfinden lassen, und dabei natürlich auf eine richtige Fingersetzung gehalten. Sie sehen also, um praktisch zu werden, fange ich mit der Theorie an. So lasse ich z.B. die Dreiklänge und Dominant-Septimen-Accorde mit ihren Versetzungen in allen Tonarten finden und fleißig üben, und dieselben zu immer neuen Figuren und Passagen benutzen, aber alles ohne Ueberstürzung und ohne die Schüler mit einer Sache zu sehr zu ermüden, damit ein nöthiges lebhaftes Interesse daran nicht geschwächt werde. Dabei lasse ich 50 bis 60 kleine, kurze, rhythmisch abgeschlossene, wohlklingende und in's Gehör fallende, die mechanische Fertigkeit nach und nach bezweckende und erhöhende Stücke, die zum Theil schon einen gewissen Vortrag verlangen (von mir zu diesem Zwecke geschrieben und gesammelt), und wodurch bei allen Schülern das zum Clavierspiel unentbehrliche Gedächtniß unvermerkt und tüchtig ausgebildet wird,

> auswendig, oft in andere Tonarten transponirt, fertig, gut, nach Beschaffenheit oft schön, im strengen Tact (Zählen ist selten nöthig) und ohne Stocken, langsam, schnell, schneller, wieder langsam, staccato, legato, piano, forte, crescendo, diminuendo etc.

spielen, was auch immer gelingen muß, wenn ich nicht die Pferde hinter den Wagen spanne, und ohne technische Ausbildung mit der überaus schwierigen Erlernung der Discant- und Baßnoten den Clavierunterricht anfange. Mit einem Worte, ich habe mich gerirt als Psycholog, Denker, als Mann und Lehrer, der vielseitiger Bildung nachstrebt, und sich besonders auch vielfach mit der Gesangskunst, als nöthiger Grundlage für das schöne und feine Clavierspiel, beschäftigt — und zwar mit einigem Talent, wenigstens mit glühender und unermüdlicher Liebe zur Sache. Ich bin nie still gestanden, habe täglich bei dem Lehren dazu gelernt und mich zu verbessern gesucht — habe mich wo möglich nach der jedesmaligen Stimmung der Schüler gerichtet — bin in jeder Stunde und bei jedem Kinde immer neu und immer wieder ein Anderer gewesen, und das mit heiterem, frohen Muth — und so zündete denn das mehrentheils, weil es eben von Herzen kam. — Uebrigens war ich nie ein Chablonenmensch, habe mich nie als Pedant gezeigt, der sich in gewisse Ideen und Ansichten festgefahren hat; ich habe in der Zeit gelebt — meine Zeit zu begreifen und ihr vorauszueilen gesucht — alles Große und Schöne in der Musik gehört, und meine Schüler auch zum Hören desselben veranlaßt; — ich bin auch mit Entschiedenheit allen Vorurtheilen und falschen Richtungen der Zeit entgegengetreten, und habe voreilige Eltern nie in meinen Unterricht hineinreden lassen — habe für meine Schüler stets ein gutes und rein gestimmtes Instrument zu erhalten gewußt, und mir die Liebe und das Vertrauen meiner Schüler und ihrer Eltern zu verdienen gesucht. Nun? ich war das, was ich wollte, ganz, d.h. ein Lehrer, der immer das Wahre, Schöne und Künstlerische im Auge hatte, und somit seine Schüler beglückte.

Du. Aber wo sind die Eltern, die auf Ihre Ideen und Ihre höheren Ansichten eingehen? —

Das. Bei meinen Schülern sind fast alle Eltern sogleich oder später, nachdem sie einigen Lectionen beigewohnt, in meine Ansichten eingegangen. Und bei wenigen, die nicht eingingen — bin ich ausgegangen, d.h. ich bin weggeblieben. Demohngeachtet hat mich meine Zeit nicht übergangen.

Hr. Redacteur, ich werde seit zwanzig Jahren vielfach aufgefordert, meine Methodik des Clavierspiels zu veröffentlichen. Ich zögerte damit, weil die Anwendung derselben Lehrer von vielseitiger Bildung und großer, lebendiger Liebe zur Sache voraussetzt — und diese, denke ich, brauchen mich nicht und wissen es noch besser als ich — und die anderen? Ach, und die anderen Alle? — die verstehen mich nicht! — Indessen ich könnte ja mehreren jungen, unerfahrenen, aber nach Besserem strebenden Lehrern nützlich sein, und diese werden in meinen, den Signalen bereits übergebenen „Briefen" mehreres dahin Gehörige er-

kannt haben; — und dieser Brief hier mag so ungefähr, aber freilich nur andeuten, wie ich den Unterricht zu geben pflege, und in welchem Geiste ich ihn meinen Töchtern ertheilt habe — selbst bis zur höheren Ausbildung, ohne ihnen nur die geringste Gewalt angethan zu haben — zum großen Aerger der bösen und auch der feinen Welt, die den Grund der musikalischen Stellung meiner Töchter in der Kunstwelt nur in einer von mir ausgeübten Tyrannei — in unmäßigem, unerhörtem Exerciren, in Martern aller Art zu finden sich abmühet, und sich nicht scheuet, die albernsten Gerüchte darüber geflissentlich zu erfinden und sorgfältig zu unterhalten.

Aus Frankfurt a. M.

Oper. Die Zigeunerin von William Balfe. Sophia und Marie Cruvelli. Eliason. Xaver Schnyder von Wartensee. Das Schillerfest. Militairmusik. Concert und Museum.

Unsere musikalischen Interessen theilten sich in den letzten Wochen zwischen Balfe's Zigeunermädchen und den Cantatricen Sophie und Marie Cruvelli. Es ist nicht zu leugnen, daß eines Componisten Gegenwart, namentlich wenn er Ruf hat, von einem unberechenbaren Vortheil für die Darstellung seines Werks ist. Sänger und Orchester stehen mehr oder weniger immer unter dem Einflusse einer fremden Gewalt, welche eine gewisse Spannkraft unter den Mitgliedern erzeugt und festhält. Balfe's Art zu dirigiren hat, wie schon angedeutet, so viel Aehnlichkeit mit Guhr's; seine Persönlichkeit, Lebhaftigkeit und Energie, seine geistigen Zergliederungen, sein Einmischen in Scenisches, ja selbst die Bewegungen des Armes erinnern so sehr an den Dahingeschiedenen, daß man sich in die alte Region versetzt glaubte, wo Guhr's magnetischer Blick und imponirende Haltung nicht selten ein Chaos lichtete. Wir wissen, wie der Glaube selig macht; so mochte denn diese Erscheinung, verbunden mit dem Reiz der Neuheit, nicht wenig zu dem Succes dieser Oper beigetragen haben, auch wenn deren Melodien weniger Zauber ausgeübt hätten, wie sie es gethan. Allerdings fehlte es auch diesmal nicht an gelehrten Antipoden und vornehmen Achselzuckern, welche schon nach den Clavierproben ihren Saamen ausstreuten, woraus der Eris-Apfel erwachsen sollte; allein Balfe's Musik, die nicht classisch, aber interessant, nicht gelehrt und bizarr, aber populär, sangbar und effectvoll sein wollte, machte sich freie Bahn, und wird gewiß hier einheimisch werden. Balfe's Musik trägt im Ganzen das Gepräge an sich, als ob sie, bei guter Behandlung, Epoche in Deutschland machen werde. Ein specielles Urtheil über die Partitur behalten wir uns noch vor. Ueber das Buch von Bunn vorläufig nur so viel, daß sich dasselbe bei der Composition sehr zu bedanken hat. Die Uebersetzung ist von Staudigl. Er ist ein vortrefflicher Sänger. Die Besetzung der Oper war folgende: Graf Arnheim, Dettmer; Friedrich, dessen Neffe, Busson, Meinhold; Devieshof (Zigeunerhauptmann), Clement; Theodor, polnischer Flüchtling, Chrudinsky; Gitana, Mad. Anschütz und die Königin der Tschingani, Mad. Behrend-Brandt. Die dritte Aufführung, am 28sten Oct., geschah bei überfülltem Hause, und eine vierte, unter Zuziehung eines kleinen Concerts, worin die Damen Cruvelli und der Geiger Pixis mitwirken sollten, war zum Benefice des Componisten festgesetzt. Da erschienen die Erinnien in Gestalt von Husten und Schnupfen, die Oper — nachdem alle Plätze wieder genommen — wurde an demselbem Tage abgesagt, dann von einem Tage zum andern verschoben, und fiel zuletzt in die Brüche, da der Componist mit seiner Familie nicht länger auf's Ungewisse in Frankfurt privatisiren mochte. Er ist deshalb am 7ten Nov. nach Berlin abgereist, nachdem er mit der hiesigen Direction einen Vertrag für seine Oper „Kiolanthe" abgeschlossen, die er hier im Januar in Scene zu setzen gedenkt.

Die Damen Sophie und Marie Cruvelli machten in Eliasons Monstre-Concert am 20sten Oct., welches uns nach zwölf großen Nummern noch die Eroica von Beethoven brachte, Furore. Eliason ist unseren Lesern schon öfter als ein geschmackvoller Concertgeber und vortrefflicher Geiger bezeichnet worden, oder als „musikalischer Ehrenmann", wie ihn einst Xaver Schnyder von Wartensee — der sich seit Kurzem wieder in unseren Mauern befindet — genannt hat. Mit Schnyder's Uebersiedelung aus der Schweiz hat die gute Musik in Frankfurt wieder einen gewichtigen Protector gewonnen. Xaver Schnyder, dieser biderbe Veteran und Kämpe für Recht und Wahrheit, hätte er auch mit der Praxis abgeschlossen, so würde schon allein sein ausgebreitetes Wissen im Felde der Philosophie, Historie und Kritik einen Katheder bilden, oder wie Göthe von Oranien sagen läßt, „einen festen Wall", hinter welchem man sich bergen und seine Zweifel berichtigen kann.

Sophie Cruvelli sang zwei Mal die Norma und Rosine im Barbier mit einem Erfolge, wie ihn nur Sängerinnen ersten Ranges erhalten können. Der Umfang ihrer frischen großen Stimme ist enorm — vom kleinen bis zum dreigestrichenen F — und man weiß oft nicht, ob man es mit einem Contra-Alt oder einem hohen Sopran zu thun hat, weil sie in

beiden Extremen gleiche Stärke und Ausdauer besitzt. Die Bravour ist perlend, und der Triller in allen Lagen correct. Wenn man dabei nun noch eine Persönlichkeit in Anschlag bringt, wobei ein armer Erdensohn vergessen könnte, daß er Künstler ist, so darf man sich nicht verwundern, wenn man sie bewundert. In allen diesen Beziehungen erinnert Dem. Cruvelli an die einst so hoch gefeierte Catalani, wie mich Veteranen versichern, welche diese Gesangesfürstin noch in ihrer Blüthe gehört haben. Im Vortrage aber wünschen wir ihr etwas mehr Seele, damit wir zu dem Erstaunen auch die Rührung gesellen können, und was das Spiel anbelangt, so ist dasselbe nur in einzelnen Momenten treffend, da ihm der goldene Faden der Verbindung fehlt. Bei der Jugend dieser Sängerin lassen sich noch höhere Resultate erwarten. Ihre Schwester Marie, ein ausgesprochener Contra-Alt, und von nicht minder imposanter Gestalt, wird in Partien auftreten, die ihrem Gesangestalente zusagen. Wenn man hier darüber persiflirte, daß Frl. Cruvelli als geborne Deutsche die Norma in italienischer Sprache auf einer deutschen Bühne sang, so ist das eben eine Spießbürgerei. Es wäre vorerst manch' älterer Rost von non sens in der Oper abzuschleifen, ehe man Hand an derartige Verirrungen legte!

Unter den coursiven Opern unseres in der That sehr reichen Repertoirs zeichneten sich Faust, Don Juan, Maurer und Schlosser, und die Entführung aus dem Serail (letztere zu Dettmer's Benefice) aus. Die Krondiamanten werden fortwährend mit Beifall gegeben, und als kleine Novität macht der zweite Theil der Picarde „die Rückkehr des Landwehrmanns" mit Musik von Riede Glück. — Ob Frau Gräser aus Stuttgart, welche die Henriette und Blondchen mit Beifall gab, sich hier als Soubrette halten wird, muß die Folge lehren. Frau Gräser ist eine angenehme Erscheinung, im Spiel gewandt, und hat bei hübscher Höhe ein reines Organ. Es wäre unseres Repertoirs wegen sehr wünschenswerth, daß sie auch den höheren Anforderungen an eine Gesangssoubrette genügte.

Zu unserem improvisirten Schillerfest (des Dichters neunzigjährige Geburtsfeier) am 10ten Nov., gaben wir Wallensteins Lager und den letzten Act der Piccolomini, bei welcher deutschen Gelegenheit Weber's englische Jubelouvertüre aufgeführt wurde, und das Musikcorps des preuß. 8ten Kürassier-Regiments, im mittelalterlichen Costüm aufgestellt, recht lustige Märsche herabblies. Die blanken Harnische warfen die Gasflammen des festlich erleuchteten Hauses zurück, und von den Helmen wehten blutigrothe, ächt republikanische Schweife herab, wahrscheinlich um anzudeuten, daß Musik alle Gefühle und Gesinnungen gleich macht. Aehnliche Gedanken habe ich immer, wenn bei der Wachtparade alle antipodischen Empfindungen in ein Maaß der Befriedigung aufgehen, und wenn sich hier Leute in ihren Entzückungen vereinigen, die sich unter anderen Umständen so gern die Hälse brechen würden. Man hätte in unserer so vielfach gespaltenen Paulskirche einen lustigen Militairmarsch — zur Animation des Fortschritts — aufspielen lassen, oder zum Präsidenten einen tüchtigen Kapellmeister wählen sollen, und ich wette, alle Dissonanzen würden sich in Harmonie aufgelöst haben *). — Im Uebrigen muß man eingestehen, daß die Musikbanda unserer Reichstruppen vortrefflich einstudirt sind, und daß in denselben eine Stimmung herrscht, wie man sie in manchem Orchester nicht findet.

Augenblicklich befindet sich unsere Oper in Verlegenheit, da Mad. Behrend-Brandt auf Urlaub in Hannover gastirt, und unsere Anschütz, unpäßlich geworden, das Zimmer hütet.

Außer Eliason gaben die hiesige Gesangslehrerin Frl. Graumann, eine Schülerin der Garcia, und der Pianist Wilh. Lutz Concerte von Bedeutung, in welchen das große Quintett von Schumann und Hummel's Sextett die Glanzpunkte waren. Hr. Lutz, einer unserer ersten Lehrer, bildet brave Schüler, von welchen der junge Fried. Haarbleicher Zeugniß ablegte, der mit seinem Lehrer Moscheles' berühmtes Hommage à Haendel zu zwei Pianos vortrug.

Der Philharmonische Verein gab Beethoven's C-Dur Symphonie, und dessen große Clavier-Sonate C-Moll (Op. 111) von dem Pianisten Friedrich, das große Mendelssohn'sche Duo für Piano und Violoncell von den HH. Musikdir. Messer und Siedentopf vorgetragen, und Reissiger's Ouverture aus Yelva. Im Museum, das seine Sitzungen am 2ten Nov. begann, hörten wir die Symphonie-Sätze zum Lobgesang von Mendelssohn, die Wüste von David, und Männerchöre von Messer und Speier. Dem Concerte Pixis im russischen Hof konnten wir nicht beiwohnen, und die angekündigte Soirée von dem Sänger Stigelli mußte wegen dessen Unwohlsein zurückgesetzt werden. — Viele andere Soiréen, Lieder- und Gesang-Vereine, Privat- und Militair-Concerte u. s. w. lasse ich unerwähnt, weil ich sonst nicht fertig werden würde. Aus Allem aber geht hervor, wie rüstig unser Musikleben seine Fittige schwingt.

Am Schlusse dieses Artikels fällt mir die 45ste Nummer der Berliner musik. Zeitung (vom 7ten Nov.)

*) Von dem schon oft gerügten Verfall einer eigentlichen Militair-Musik zeugte kürzlich das Curiosum, daß von einem ähnlichen Musikcorps auf unserem Roßmarkte die „Adelaide" von Beethoven aufgespielt wurde.

in die Hand, die meinem Bericht über den hiesigen Succeß der Balfe'schen Zigeunerin schnurstracks entgegenläuft, indem jener Artikel von leeren Häusern bei den letzten Vorstellungen spricht, und über Balfe's Benefice, welches doch gar nicht stattgefunden hat! unstatthafte Glossen macht. Die Absicht jener Mittheilung ist um so weniger zu verkennen, da dieselbe meine eigene Einsendung verdrängt hat, welche in wenig Zügen dem Publikum die Wahrheit sagen sollte. Ich aber glaube Hrn. Balfe dem Publikum gegenüber diese Satisfaction schuldig zu sein.

C. G.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

L. v. Meyer, Op. 64. La danse Indienne. Morceau de Salon. Diabelli. 30 Kr. C.M.

Eigentlich eine ganz gemüthliche Polka in Des-Dur, die auch noch das Verdienst hat, daß sie vermöge ihrer geringeren Schwierigkeit weiteren Kreisen zugänglich ist.

E. Winterle, Op. 23. Drei Lieder ohne Worte. 3 Hefte. Diabelli. à Heft 30 Kr. C.M.

Drei Stücke im gewöhnlichen Ländler-Charakter, wo wir nicht begreifen, wie diese zur Benennung „Lieder ohne Worte" kommen. Uebrigens durchaus oberflächlich, von gar keinem Streben zeugend.

E. Winterle, Op. 27. Un moment heureux. Etude. Diabelli. 30 Kr. C.M.

Der Verfasser ist unserer Ansicht nach entweder ungeheuer bescheiden oder ungeheuer arrogant, wenn er vorliegendes Stück schon für einen „glücklichen Moment" hält. Wir halten es für einen bescheidenen Erguß eines bescheidenen Talentes. Sowohl Gedanken wie Ausführung sind durchaus unerheblich.

W. Schulthes, Op. 4. La danse du Serail. Morceau de Concert. Schott. 1 Fl.

Ein Stück von nicht unbedeutender Schwierigkeit, das viele hübsche Klangwirkungen bietet. Es besteht aus einer Einleitung, dann einem Satze in lebhaftem Charakter, zwei Trios und einem Finale. Die Gedanken sind, wie bei den meisten derartigen Stücken, nicht um ihrer selbst willen, sondern der Claviereffecte wegen da.

W. Schulthes, Op. 7. Toccata. Etude de Concert. Schott.

Die Toccata macht bedeutenden Lärm, das ist wohl ihre hervorragendste Eigenschaft. Gedankliche Schätze haben wir trotz aller Mühe nicht entdecken können.

L. M. Gottschalk, Op. 2. Bamboula. Fantaisie. Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Der Componist ist in Louisiana, wie der Titel sagt, und Bamboula ist ein Negertanz; für den Liebhaber des Fremdartigen also Reiz genug, um das Stück zu kaufen. Wir finden darin etwas Forcirtes in Gedanken und Ausführung, eine gewisse gemachte Pikanterie; übrigens ist die Composition nicht gerade leicht ausführbar.

J. Herz, Op. 56. Mazurka brillante. Schott. 1 Fl.

Niedlich und mit Geschick gemacht. Nur muß man nicht Chopin daneben halten wollen, dann erscheint natürlich das Stück abgeblaßt dilettantisch.

J. Herz, Op. 57. Valse brillante. Schott. 54 Kr.

Beansprucht ganz denselben künstlerischen Werth, wie das vorige Werk.

J. Herz, Op. 55. Fantaisie sur la Favorite de Donizetti. Schott. 1 Fl.

Routinirtes, ohne eigentliches künstlerisches Streben. Sieht schwerer aus, als es wirklich ist.

C. V. Alkan, Op. 32. 1r Receuil d'Impromptus. Liv. I. Schlesinger. 17½ Sgr.

In diesem ersten Hefte finden wir zwei Stücke mit dem Titel: la foi (Nr. 1) und Vaghezza (Nr. 2). Wir vermögen die Sachen nicht anders zu bezeichnen, als mit der Benennung: „Stylübungen eines Routinirteren". Mit diesem scheinbaren Widerspruche glauben wir sie charakterisirt zu haben. Eine geübtere Hand läßt sich nicht verkennen; dann läuft aber wieder so mancherlei Corruptes mit unter, die Inspiration läßt sich meistentheils vermissen, so daß wir den Ausdruck „Stylübungen" nicht für unpassend halten, indem wir eben damit das Gemachte, ohne innere Nothwendigkeit Entstandene bezeichnen wollen. Das zweite Stück behagt uns übrigens am meisten, es ist mehr empfunden als das erste.

Besprochen werden:

G. Flügel, 29stes Werk. Feldblumen. Trautwein (Guttentag). 22½ Sgr.

C. Franck, Op. 14. 25 Variationen über ein eignes Thema. Schlesinger. 1 Thlr.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

A. Schäffer, Op. 23. La bayadère. Schlesinger. 12½ Sgr.

Eine leichtfertige Ephemere: Polkaartiger Zweivierteltact mit gehöriger Dosis von Trivialität.

Lieder mit Pianoforte.

L. v. Beethoven, Op. 108. 25 schottische Lieder, mit Pfte., Violine und Cello. IV Lieferungen. Schlesinger. Complet 5 Thlr. à Lief. 1¼ Thlr.

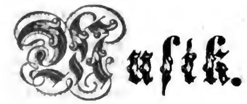
Wir wollen nicht Wasser in's Meer tragen, indem wir Sachen besprechen, die jeder Musiker kennt und liebt. Die Verlagshandlung giebt uns hier eine neue Ausgabe der schottischen Lieder, und die zwei Lieferungen, die uns vorliegen, zeugen von Eleganz und Solidität der Ausstattung. Diese Anzeige genügt in diesem Falle.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für usik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 50. Den 19. December 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Instructives für Blasinstrumente.

J. R. Lewy, XII Etudes pour le Cor chromatique et le Cor simple avec accompagement de Piano. Cah. I et II. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. à 1 Thlr.

Fordern diese Etüden schon als interessante und erfreuliche Neuigkeit, weil sie die ersten ihrer Art sind, eine besondere Beachtung heraus, so beanspruchen sie dieselbe auch durch ihren künstlerischen Werth nicht blos rücksichtlich des Technischen, sondern überhaupt des Aesthetischen. So viel mir bekannt, giebt es außer den Uebungsstücken von Gugl keine für das Horn, und selbst diese können, so brauchbar und zweckmäßig sie sind, kaum auf einen höheren künstlerischen Werth Anspruch machen. Die Aufgabe des Hrn. Lewy, bekannt als Virtuos auf dem Horn, scheint es gewesen zu sein, das ganze Gebiet dessen, was auf diesem Instrumente geleistet werden kann, in diesen Etüden zu veranschaulichen, zusammenzufassen und seine Collegen mit den äußersten Grenzen desselben vertraut zu machen. Er bietet in einigen Etüden in der That Schwierigkeiten, deren Ueberwindung wohl manchem Hornbläser im Reiche der Unmöglichkeit zu liegen scheinen dürfte. Bei ernstlichem Studium und mit Benutzung der vom Autor gegebenen Winke und Anleitungen muß sich jedoch der weniger geübte Hornbläser bald von den Fortschritten überzeugen, zu denen ihn diese Etüden in der Virtuosität führen. Sehr verdienstlich ist die sinnreiche und gewandte Art, mit der der Autor die Ventile zu benutzen lehrt, ein Umstand, welcher von außerordentlichem Vortheil, und der, trotz der Autorität eines H. Berlioz, als welche derselbe in dieser Beziehung angesehen werden muß, dem nur zu häufig noch vorhandenen Vorurtheile gegen das chromatische Horn entschieden begegnet. Um nicht weitläufig zu werden, beziehe ich mich auf Berlioz' Kunst der Instrumentation und das, was ich früher schon über diesen Gegenstand geschrieben. Wie der Titel der Etüden schon sagt, sind sie nicht ausschließlich für das chromatische Horn geschrieben, sondern vorzugsweise für das gewöhnliche Horn in F, wobei ausdrücklich erwähnt ist, daß die nicht freien Töne, statt mit dem Ventil, durch Stopfen hervorgebracht werden sollen, was auch bei dem chromatischen Horn anwendbar. Es würde zu weit führen, auf das Technische im Einzelnen weiter einzugehen, und ich glaube es reicht, was ich bis jetzt erwähnt, hin, die verdiente Aufmerksamkeit der Künstler von Fach für das vorliegende Werk zu erregen, zumal da von Vielen, die das Horn nicht selbst executiren, das Verständniß nicht vorausgesetzt werden kann.

In Bezug auf den ästhetischen Werth muß ich bekennen, daß sie unbedingt den vielen trefflichen Compositionen, welche die Neuzeit in diesem Genre aufzuweisen hat, beigezählt zu werden verdienen, was in Rücksicht darauf, daß sie für das Horn, ja für alle Blasinstrumente bis jetzt die einzigen ihrer Art sind, dem Autor um so mehr zur Ehre gereicht. Jede der zwölf Etüden bildet ein in entsprechender Form abgeschlossenes Musikstück. Die obligate Stimme mit

ihren schon des Zweckes wegen nothwendigen, öfter angewendeten Figuren, welche doch immer einer geschmack- und ausdrucksvollen Melodie Raum geben, wird gehoben durch eine eben so einfache als wirksame Pianofortebegleitung. Sie bekundet durchgehends den einsichtsvollen und gewandten Musiker, der mit feinem Geschmack und richtigen Urtheil beides, die obligate wie die begleitende Stimme, in ein Ganzes zu verschmelzen verstanden. Daß sie sich bei diesen Vorzügen und namentlich in Rücksicht darauf, daß sie dem Künstler Gelegenheit bieten, seine Virtuosität zur Geltung zu bringen, zum Vortrage im Concertsaal und Musiksalon eignen, bedarf wohl kaum der Erwähnung, und es steht die allgemeine Verbreitung, die ich dem Werke mit Recht wünsche, zu erwarten.

J. V.

Aus Hamburg.

Der „Maurer und Schlosser", womit die komische Oper im Thaliatheater eröffnet wurde, hat einen so ungeheuern Zudrang von Neugierigen gefunden, daß Hunderte wieder fortgehen mußten, und daß sie morgen bereits wiederholt wird. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Opern in dem kleinen Rahmen bei tüchtiger Besetzung sich besser ausnehmen, als in dem großen, gewöhnlich leeren Raume des Stadttheaters. Sorgt die Direction für gewandte Darsteller, so dürfte die Idee sowohl in künstlerischer als materieller Hinsicht gute Früchte tragen.

Das Concert des Directors des Cäcilien-Vereins, dessen Programm wir neulich mittheilten, war stärker besucht, als sich nach einem solchen Programm erwarten ließ. Die Chöre gingen gut. Der junge Goldschmidt spielte Mendelssohn's Capriccio; für das Concert, das er morgen unter Mitwirkung der Lind im großen Saale der Tonhalle geben wird, sind ihm bereits vor mehreren Tagen 1200 Thlr. geboten, die er natürlich ausgeschlagen hat. Die Einnahme dürfte circa 16 bis 1800 Thlr. ergeben.

Anders verhält es sich mit dem jungen ungarischen Violinvirtuosen Ed. Reményi. Das Concert desselben war zwar auch recht besucht, aber rechnet er die Kosten ab, dürften von dem Rest wenige seiner Landsleute „nach Amerika befördert" werden können. Uebrigens hatte sich die liberale Bourgeoisie an dem Concerte sehr lebhaft betheiligt, theils des Programms, theils der „Partei" wegen. Das Programm war übrigens ganz interessant. Der junge Ungar spielte einen Concertsatz von Vieuxtemps, ungarische Nationalmelodien und le souvenir de la Hongrie von Molique. Es ist nicht zu leugnen, daß uns hier ein ungewöhnliches Talent entgegentritt, das auch ohne ungarische Sympathien, ohne den rothen Nationalrock (der Concertgeber hatte einen solchen angelegt) Achtung herausfordert. Man hört dem Spieler Geist und Phantasie an, und was die Fertigkeit anbelangt, so hat zwar das Säbelregiment einigen Abbruch gethan, aber bei der vorhandenen Basis dürften nur noch wenige Studien nothwendig sein, um einen Spieler ersten Ranges herzustellen.

Frl. Wagner, Mad. Cornet, und eine Dilettantin sangen Lieder, die letztere mit solcher Angst, daß sie besser gethan hätte nicht zu singen; außerdem wurden die Ouvertüren zu „Tell" und „Zauberflöte" gespielt. — Die Geige, welche der junge Reményi spielte, war eine Amati, und kostet 100 Louisd'or. Es dürfte vielleicht interessant sein, zu erzählen, wie sie in den Besitz des Ungarn gekommen ist. In Hamburg giebt's einen Instrumentenmacher, der Sauke heißt, ein schlichter Mann, der seiner Kunst mit Kenntniß und Geschick obzuliegen weiß, und natürlich ein großer Musikfreund ist. Zu diesem Instrumentenmacher kommt der junge Reményi, und ersucht ihn, eine Geige zu seinem Concerte zu leihen. Der junge Mann hat ein lebhaftes, feuriges, offenes Wesen, ist Ungar, Flüchtling, kurz weiß sofort Hrn. Sauke zu gefallen. Dieser giebt ihm die werthvolle Geige und sagt zu ihm: „Behalten Sie sie, und wenn Sie sie mir einmal bezahlen können, so soll's mir lieb sein".

Kleine Zeitung.

Ein Extrafahrer.

In Nr. 48 der „N. Berliner Musikzeitung" unternimmt Hr. C. Koßmaly zwei „kritische Extrafahrten", zu denen ihm die zuletzt erschienenen Werke Ad. Bergt's und die vom Unterzeichneten über dieselben in diesen Bl. gegebenen Urtheile als Triebkraft dienen. Spricht der Hr. Fahrer zunächst von dem „überschwenglichen Lobe", dem „excentrischen, hyperenthusiastischen Tone", der „so hyperbolischen als apodiktischen Art und Weise", womit „Bergt der Welt als musikalischer Messias verkündigt wird", und stellt er dies Alles in Bezug auf mich, den er dadurch gleich von vornherein in's gehörige Schlaglicht zu setzen vermeint, so gewährt er doch auch die Genugthuung, sich selber sogleich in puris naturalibus als den Mann vorzustellen, für den er sich ansieht, d. i. als „den wirklich Sachkundigen", als „den Mann von Fach selber", der „sich noch den zu richtiger Erkenntniß und richtigem Urtheil

in allen Dingen erforderlichen, klaren, ruhigen und unbefangenen Blick bewahrt hat".

So mit Legitimation versehen tritt Hr. K. die erste Fahrt an. Bergt's Charakterstücke Op. 7 sind die Bahn, auf welcher er schnaubenden Rosses dahingleitet. Was für Charaktere es giebt, erfährt man als erste Belohnung ihn verfolgender Theilnahme, als zweite aber, daß die benannten Stücke das Charakteristische der Kategorie der „kleinen, schwachen, unbedeutenden, alltäglichen, unentschiedenen Charaktere" an sich tragen. Diese zweite Belohnung annehmlich zu machen, fügt Hr. K. nach vorherigem Räuspern als nochmaliger „wirklicher Kenner und Musiker von Fach" eine „nähere Beleuchtung der einzelnen Nummern" bei, wobei denn herauskommt, daß Nr. 1 besagter Stücke an „Dudelsack und Drehorgel erinnert", daß Nr. 2 „von Reminiscenzen wimmelt", Nr. 3 sich durchweg „in längst gewohnten, ausgefahrnen Gleisen bewegt", Nr. 4 sich durch „eine gewisse spießbürgerliche Behäbigkeit und zahme Gemüthlichkeit" bemerkbar macht, daß endlich in Nr. 5 „mit einem Wort ein Paroxismus in Noten, ein musikalisches Alpdrücken sein unheimliches Wesen treibt". Den Dank für seine Gaben begehrt er nicht: er überläßt dem „gesammten musikalischen Publikum", zu beurtheilen einerseits: „ob und in wie weit nach dem Gesammtergebniß seiner Zergliederung" die Bergt'schen Charakterstücke dem, was ich von ihnen ausgesagt, entsprechen, andererseits: ob meinen „ausschweifenden Uebertreibungen, die den Stempel der Parteilichkeit so unverkennbar an der Stirn tragen, Anspruch auf Wahrheit und Gültigkeit zugestanden werden könne".

Nicht ohne sichtlichen Anlauf mit neu beflügelter Phantasie beginnt nun Hr. Koßmaly die zweite Fahrt. Ein neues Aushängeschild mit Motto drunter schützt ihn vor polizeilichen Verfolgungen, und neuer, süßer Lohn wird den theilnehmenden Reisegefährten. — „Columbus entdeckte Amerika; A. Dörffel entdeckte A. Bergt!" — Der kritische Extrafahrer erläutert, er habe mich in der neuen Ueberschrift mit Lessing parallelisirt, um damit meine „außerordentliche, kunstrichterliche Befähigung, meine kritische Urkraft überhaupt wenigstens annähernd zu bezeichnen"; er thut „auf's schlagendste dar, in welchem wesentlichen Punkte ich, der neue — musikalische — Lessing, dem alten — dramaturgischen — überlegen sei", indem dieser bekanntlich nur über wirklich vorhandene Leistungen geschrieben und auch wirklich nur über bereits Vorliegendes ein Urtheil abzugeben vermocht habe, mir es dagegen eine Kleinigkeit sei, „auch schon über noch in der Zukunft Schooße schlummernde Schöpfungen apodiktische, mit sibyllinischer Weisheit gesättigte Orakelsprüche zu thun". Der Fahrer gelangt auf den Höhepunkt: „Wahrlich, ein seltner, wahrhaft seherischer Scharfsinn und Tiefblick" (u. s. w. noch vier Zeilen), doch eilt er jäh herunter und giebt unter Verweisung auf die Beurtheilung von Dr. O. Lange „gar der Ansicht Raum", daß mein Verfahren „einen hohen Grad kritischer Einsichtslosigkeit, krasser Parteilichkeit und fanatischer Uebertreibung documentire". [Eine Falterstimme: Gut gebrüllt!] Der wirkliche und wahrhaftige Fachmusiker findet nun an der Weise, wie ich mich über Bergt bei Anzeige von dessen beiden vierhändigen Capriccios geäußert habe, Manches auffällig; es bedünkt ihn, daß ich, „der Unsterblichkeitsposaunist Bergt's, den Mund doch wohl etwas zu voll genommen habe". Den Gefährten wird zum Abschied für gütige Begleitung die Hand gedrückt: „es werde bei wiederholter Lesung und reiflicher Prüfung meiner Musterkritik der gläubigen Welt die Erkenntniß aufgehen, daß Bergt wirklich und wahrhaftig ein Genie sei". Noch ein vertrauliches Nicken und der fahrende Extrakritiker verschwindet.

Hr. Koßmaly sieht, ich habe ihn getreulich bis zu Ende begleitet. Ob er durch seine Fahrten das Ziel, das ihm vorgeschwebt, oder überhaupt Etwas erreicht hat, das seinen Unternehmungen Erfolg verheißt, dies zu entscheiden, kann natürlich so wenig meine Sache sein, als es meine Absicht ist, mich in einen unfruchtbaren, thörigten Streit über die Trefflichkeit der Bergt'schen Werke mit ihm einzulassen. Denn daß der Streit ein thörichter sein würde, leuchtet ein, da das Verhältniß der streitenden Theile zu einander ganz dasselbe wäre als bei Zweien, die sich wegen einer Sache zanken, von welcher der Eine behauptet, sie sei schwarz, nachdem der Andere behauptet hat, sie sei weiß. Eine Einigung also wäre nicht denkbar. Gelangt Hr. K. durch seine „nähere Beleuchtung" der Bergt'schen Charakterstücke zu einem dem meinigen ganz entgegengesetzten Ergebniß, — eine Erfahrung, die er nicht das erste Mal gemacht, — so gebe ich zu bedenken, daß bei Beurtheilung eines Kunstwerkes das Meiste darauf ankommt, ob der Kritiker zu ihm als zu einem lebensvollen Ganzen herantritt, in dessen Organismus er, eben um das Leben zu erhalten, nicht zergliedernd eingreifen dürfe, oder ob er sich ihm als einem Leichnam nähert, dem er nach Gutdünken Fleisch und Bein zersetzen und den er unbeschadet seiner Wesenheit als Leichnam nach jeder Richtung hin zertheilen könne. Verlangt man Letzteres vom Kritiker, so gebe ich gern zu, daß ich zu einem solchen verdorben bin, und erkenne die Ueberlegenheit des Hrn. Koßmaly in dieser Hinsicht völlig an; ich gebe zu, daß er sich den dazu erforderlichen „klaren", „ruhigen", nüchternen Blick, die dabei nothwendige Gleichgültigkeit und Kälte des Gemüths besser zu bewahren vermag, als ich dies vermöchte; ich gebe zu, daß es ihm dadurch besser als mir ermöglicht wird, hinter einem Nichts ein Viel, hinter einem Viel ein Nichts zu entdecken. Doch tausche ich deshalb mit ihm, dem wirklichen und wahrhaftigen Fachmusiker, noch lange nicht!

Wirft mir Hr. K. Parteilichkeit und Uebertreibung vor, so kann es gleichfalls nicht meine Sache sein, zu entscheiden, wiefern er dabei im Rechte ist. Bekennen muß ich jedoch, daß ich stets mit Bewußtsein für die Sache, die ich für gut befunden, Partei genommen habe, und in gleichem Falle auch immerdar Partei nehmen werde; dieser Vorwurf verletzt mich nicht, sondern erfreut mich. Die „Uebertreibung" nehme ich

als einen Tadel, den ich beherzigen werde. Gesetzt dieser Tadel trifft mich in Wahrheit, so spricht doch wenigstens der Entschuldigungsgrund für mich, daß ich der Sache, welcher ich huldigte, mich stets mit Wärme annahm, und daß ich nie befürchtete, ein wahrer Künstler werde sich „das Hirn durch Lob verrücken" lassen. Viel lieber ist es mir zu hören, ich sei im Lob als im Tadel zu weit gegangen, und glaube ich nicht Ursache zu haben, mich ob der „Uebertreibung" zu schämen. Daß aber auch der „ruhige, klare Blick" des Hrn. Extrafahrers nicht vor Uebertreibung schützt, dies kann man aus oben mitgetheilter Quintessenz seines Urtheils über Bergt's Charakterstücke mehr als zur Genüge entnehmen. Ja Figura zeigt selbst, daß dieser „Blick" ihn nicht einmal vor Widersprüchen zu sichern vermochte. Während nämlich Hr. K., der „wirkliche Kenner", anlangend die erste und fünfte Nummer obterwähnter Stücke, als „sehr zu bezweifeln" hinstellt, daß man meinem Urtheile, „am wenigsten wohl, was Nr. 1 anbetreffe", beistimmen werde, so meint er später doch, es dürfte die fünfte Nummer „als die schwächste und verfehlteste der ganzen Sammlung erscheinen". Anfangs also dünkt ihn die erste Nummer schlechter als die fünfte, später aber die fünfte die schlechteste von allen. Wo soll man nun Hrn. Koßmaly glauben, anfangs oder später? Und was soll man angesichts der Worte:

— „es giebt
kein andres Unrecht als den Widerspruch" —

von ihm denken? Poche darum Hr. K. nicht zu sehr auf seinen „Blick", dieser hat sich nicht als ungetrübt bewährt. Auch die Schlußäußerung, „ich habe den Mund doch wohl etwas zu voll genommen", entspricht bei weitem nicht, widerspricht also dem Vorausgegangenen, nach dem man nichts weniger als etwa den Ausspruch erwarten durfte, daß ich absichtlich und gegen besseres Wissen übertrieben, in Wahrheit also gelogen habe. Nur ein derartiger und als unwiderleglich begründeter Ausspruch mußte den Schlußstein des Ganzen bilden, denn nur ein solcher hatte die Kraft, es zu halten.

Daß Hr. K., um mich lächerlich zu machen, den Namen eines großen Mannes als Folie benutzt, verzeihe ich ihm in der Hoffnung, er werde für künftige Male, sich selber besser zu ehren, dergleichen nicht wieder thun. Niemanden, auch den wirklichen und leibhaftigen Fachmusiker nicht, ziert es, „das Erhabene in den Staub zu ziehen".

Bei dieser Gelegenheit sei schließlich bemerkt, daß in derselben Nummer der Berliner Zeitung den „Fahrten" ein kurzer Artikel folgt, welcher beweist, daß in den Blumengehegen des Hrn. Charles Voß abermals der Bock zum Gärtner gestellt worden ist.

A. Dörffel.

Vermischtes.

Um das seit längerer Zeit herabgekommene Wiener Conservatorium zu erneuter, gedeihlicher Thätigkeit zu beleben, haben sich die ersten Künstler Wiens zu einer Berathung versammelt und Behufs der Neugestaltung dieses Instituts unter sich vier Directoren gewählt. Zum Generalsecretair des Organisirungskörpers wurde der um die Kunst vielfach verdiente Hr. Glöggl ernannt, welcher diese Stelle mit Zustimmung der Gesellschaft der Musikfreunde angenommen hat. Von der Thätigkeit dieser Herren läßt sich um so mehr das günstigste Resultat erwarten, als dem Vernehmen nach die Staatsverwaltung bereit ist, die wichtige Anstalt mit einem namhaften Beitrag zu unterstützen.

Unter den Neuigkeiten, welche demnächst erscheinen, machen wir besonders aufmerksam auf R. Schumann's neuestes Werk: Vier Duetten für Sopran und Tenor, Op. 78, Cassel, C. Luckhardt. — Von C. Czerny erscheint ebendaselbst ein Weihnachtsalbum.

Bemerkung.

Bei Beginn des zweiunddreißigsten Bandes werden die verehrl. Abonnenten der Zeitschrift ersucht, ihr Abonnement bei ihren resp. Buchhandlungen gefälligst erneuern zu wollen, da ihnen sonst die Fortsetzung nicht zugeschickt und wenigstens ein Aufenthalt bis zum Eingang der später verschriebenen Exemplare herbeigeführt wird.

Rob. Friese'sche Buch- und Musikalienhdlg.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.
Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 51. Den 23. December 1849.

Von dieser Zeitschr. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder und Gesänge.

Ed. Hauslick, Op. 9. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Berlin, Bote u. Bock. Pr. 15 Sgr.

Diese drei Lieder rangiren unter denen, die zwar mit Geschicklichkeit gemacht, doch hinsichtlich ihres musikalischen Ausdrucks noch unter dem Einflusse der allgemeinen Empfindungssprache stehen. Die Melodie, sangbar und fließend, entbehrt noch des höheren Elementes, welches sich in einer stärkeren Erfassung des poetischen Kernes der Texte beurkundet; sie hat noch zu viel Aeußerliches, der sinnliche Klang tritt noch zu sehr hervor, der Empfindung scheint es kein rechter Ernst zu sein. Nr. 1 „Frühlingsglaube" von Uhland, hat vor den übrigen das voraus, daß es einen frischeren Zug, eine bestimmtere Haltung zeigt, wenn schon die Auffassung in anderen Compositionen dieses Textes gelungener erscheint; der Schluß von den Worten ab: „Nun muß sich Alles wenden" enthält viel Anklänge an Dagewesenes und tritt überhaupt gegen das Uebrige zurück. Nr. 2 „Mir ist, als müßt' ich dir was sagen", aus dem Schottischen, zeigt nicht nur nicht den fremdländischen Charakter, sondern verflacht sich auch in eine hohle Phrase. Nr. 3 „Nächtliche Wanderung" giebt den leichten Charakter des Gedichtes recht entsprechend wieder, obwohl etwas tändelnd, verleugnet aber eben so wenig seinen Ursprung aus dem allgemeinen Empfindungsstrome, wie unzählige andere Liedesephemeren.

Louis Schindelmeisser, Op. 9. Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pfte. — Hamburg, Niemeyer. Einzeln zu haben zu $\frac{1}{4}$ u. $\frac{1}{6}$ Thlr. Zusammen $\frac{5}{12}$ Thlr.

Der Componist dieser Lieder steht auf einem höheren Standpunkte als der vorgenannte. In den zwei ersten derselben giebt sich ein tieferes, innigeres Erfassen der Texte zu erkennen; die Melodie, selbstständiger und edler, hat auch mehr Wärme und läßt uns auf eine gute Richtung des Componisten schließen. Der Preis gebührt dem ersten, „Frühlingslied" von H. Scheurlin, das sich durch frischen und lebensvollen Ausdruck auszeichnet. Das zweite hat trotz der Innigkeit doch etwas Mattes, ist auch weniger selbstständig. Nr. 3 „Jedem das Seine" von J. Jeitteles, verflüchtigt sich in einer unbedeutenden Allgemeinheit.

Carl Reinthaler, Op. 2, Heft 1. Gedichte von Rückert, Eichendorff, Geibel, Dingelstedt, für eine Sopranstimme mit Begl. des Pfte. — Berlin, Bote u. Bock. Pr. 15 Sgr.

Dieses erste Heft enthält drei Lieder, die von gutem Streben zeigen, das auch schon, so weit das vorliegende Op. 2 zu dieser Bemerkung Gelegenheit giebt, durch gute Erfolge belohnt wird. Das erste Lied „Nun die Schatten dunkeln" von Em. Geibel, hat einen schönen ausdrucksvollen Gesang, der dem schwärmerischen Tone des Gedichts gut entspricht.

Nur schade, daß der Schlußtact in einer zu verbrauchten Wendung endet. Nr. 2 „Sonne rief der Rose" von Dingelstedt, erhebt sich gleichfalls über das Gewöhnliche, indem es durch Auffassung sowohl, als auch durch die wohlthuende Wärme einen entschiedenen Eindruck macht. Nr. 3 „Hörst du nicht die Bäume rauschen" von Eichendorff, muß in der Auffassung als verfehlt bezeichnet werden, indem der zarten, heimlich flüsternden Romantik des Gedichts nicht der entsprechende musikalische Ausdruck verliehen ist.

P. A. Peters, Sechs Gedichte von Henriette Peters für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. componirt. Ohne Opuszahl. — Bote u. Bock. Pr. 25 Sgr.

Gesänge, keine Lieder, obschon der Liedercharakter zu Grunde liegt und hier und da, namentlich in den letzten drei, entschieden hervortritt. Der Componist befindet sich auf einem guten Standpunkte. Bieten diese Gesänge auch keine neuen, hervorstechenden Seiten, so entschädigen sie dafür durch die Stärke der Empfindung und die Aufrichtigkeit, durch den Ernst, der mit dem Gedichte nicht ad libitum tändelt, sondern mit männlicher Kraft die verschiedenen Momente künstlerisch-musikalisch darzustellen sucht. Diese Bemerkung gilt vorzugsweise den drei ersten, von denen das dritte an einigen Schnörkeleien leidet, die mit dem übrigen empfindungsvollen Charakter nicht harmoniren. Die Opernfloskel zum Schluß, an sich schon abgeschmackt, tritt hier um so greller hervor. Die letzten drei (Nr. 4, 5 u. 6) haben einen leichteren Charakter und nähern sich dem Salonausdruck einer früheren, bereits thatsächlich überwundenen Periode. Nr. 5 „Liebeszauber" ist sicher nicht getroffen in der Auffassung. Die hier gar zu gewöhnlich tändelnde und hüpfende Melodie soll doch nicht etwa Humor sein? Die Naivität ist's, der es gar nicht so ernst ums Herz, die sich im Gedichte schmucklos, blos mit einem leichten Anfluge von Ernst ausspricht. Nr. 6 „Frühlingsempfindungen" geht nicht tief genug; der melodische Ausdruck bewegt sich meist blos in Aeußerlichem, ohne eine tiefere Gemüthsbetheiligung auszusprechen. Uebrigens hat der Componist auf den harmonischen Ausputz viel Fleiß verwendet und verräth eine kundige und gewandte Hand.

Ferd. v. Roda, Op. 23. Sechs Gesänge für Tenor oder Sopran mit Begl. des Pfte. — Hamburg, Niemeyer. Pr. $\frac{2}{3}$ Thlr.

Es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß diese Gesänge einem musikalischen Gemüthe entsprossen sind; allein der Eindruck, den sie machen, läßt uns doch nicht zum rechten Genusse kommen. Sie tragen zu sehr das Gepräge der Reflexion an sich. Tritt auch hin und wieder eine Stelle uns entgegen, in der sich die Unmittelbarkeit der Empfindung überzeugend aussprechen will, so wird sie unterbrochen durch das reflexionelle Beiwerk. Der Componist hat gewiß das beste Streben; mir scheint, als ob ihn eben sein ernstes Streben, die Gedichte in ihrem innersten Kerne zu erfassen und jede Phase, jede leise Andeutung wiederzugeben, den eigentlichen, blitzschnellen Moment des Schaffens und Erfindens verscheuche. Sie gewinnen mitunter den Anschein der Pedanterie, des peniblen Feilens, das oft an einem, aus dem warmen Empfindungsleben entstandenen Gedanken so lange herumputzt, bis die Glätte die ursprüngliche Frische, den Schmelz vertrieben hat. Was die Erfindung anlangt, so muß bemerkt werden, daß nicht blos einzelne Anklänge stark hervortreten, sondern daß auch die Manieren verschiedener Componisten aus den verschiedenen Epochen des deutschen Liedes deutlich zu erkennen sind, so daß es den Anschein gewinnt, als habe der Componist eine solche Vermengung beabsichtigt. So treten uns Mozart'sche Gänge entgegen, Spohr'sche, Reissiger'sche, daß man nicht einem festen Typus, der Tonart gleichsam, und der Grundstimmung des Componisten auf die Spur kommen kann. Die Texte bewegen sich meist in ernsten, religiösen Betrachtungen, deren Behandlung häufig sehr trocken ist. Nr. 2 „Du meine Seele" von Rückert, entbehrt, abgesehen von der nicht getroffenen Auffassung, auch des äußeren, sinnlichen Reizes; die Empfindung ist nicht wahr, es klingt trocken und gemacht. Nr. 5 „Meine Sterne" hat einen natürlicheren Zug der Melodie, wenn es schon an oftmals Dagewesenes erinnert. Nr. 6 „Sagt, wo sind die Veilchen hin?" geht bezüglich des melodischen Inhalts auf eine sehr frühere Liederperiode zurück und mahnt uns wieder an Bergt'sche Schreibweise, dessen Composition desselben Textes (Terzett mit Pianof.) wegen ihrer Ursprünglichkeit und warmen Empfindung den Vorzug verdient. Der technische Theil dieser Gesänge ist mit Sorgfalt und Geschicklichkeit gemacht.

Ferd. Hiller, Op. 42. Drei Gesänge für eine Baß- oder Baritonstimme mit Begl. des Pfte. — Cöln, M. Schloß. Pr. 25 Sgr. Nr. 2 für Sopran und Tenor $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Soll im Allgemeinen die Kritik über diese Gesänge unverhohlen ihre Meinung sagen, so kann sie dieselben nur als verfehlt bezeichnen. Die Erfindung ist matt und läßt dasjenige, was anderweite Compositionen dieses Componisten als beachtenswerth erschei-

neu ließ, völlig vermissen. Sie wirken, mit Ausnahme von Nr. 2, fast verstimmend. Nr. 1 „Die drei Zigeuner" von Lenau, entbehrt alles Zigeunerhaften, um mich so auszudrücken: es ist kein Reiz vorhanden; die eigenthümliche Melancholie, aus der ein leiser Schimmer der Lenau'schen Ironie hervorlugt, findet keinen Ausdruck. In Nr. 3 „Der Doctor von Bernkastel" von Braunfels, fehlt der Humor. Anfangs scheint ein guter Anlauf genommen zu werden, doch folgen bald Stellen, die wirklich schal sind und des Weindoctors Jovialität in ein wässeriges Naß auflösen. Einzelne Stellen sind mitunter wirksam. Nr. 2 „Das Wirthshaus am Rhein" ist im Volkston gehalten und hat viel Gemüthlichkeit, doch ist Mendelssohn'scher Einfluß sehr bemerkbar.

Em. Klitzsch.

Aus Dresden.

Concert des Orpheus: Die Hermannsschlacht, ein Päan in zwei Abtheilungen; gedichtet von Gotth. Legau, und in Musik gesetzt von C. A. Mangold.

Den 1sten December.

Wenn einerseits sich immer mehr und mehr unheilvolle und gewitterschwangere Wolken am politischen Horizont aufthürmen, welche die Gemüther mit Banzigkeit erfüllen, und andererseits bei Vielen die Theilnahme an dem Vereinsleben erkaltet ist, so muß es uns um so mehr mit Freude erfüllen, von dem regen Streben eines Vereines berichten zu können, der den Beweis liefert, daß bei Fleiß, Beharrlichkeit und Muth auch die größten Hindernisse und Schwierigkeiten zu überwinden sind.

Der Dresdner Orpheus machte sichs zur Aufgabe, ein den Bestrebungen der Neuzeit entsprungenes Werk mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln zur Aufführung zu bringen. Und in der That, derselbe hat seine Aufgabe würdig gelöst; er hat durch das Gelingen dieses Unternehmens einen Sieg errungen, der selbst seinen Gegnern Achtung abnöthigte. Es ist bereits in dies. Bl., so wie in der Berliner Musikzeitung viel Gutes über dieses Werk berichtet worden, und dies trug jedenfalls dazu bei, daß der Orpheus weder Kosten noch Mühe scheute, dem Publikum das Werk eines vaterländischen Componisten so würdig wie möglich vorzuführen. Es konnte dies um so mehr der Fall sein, da die Mitglieder des Hoftheaters, als: Frl. Schwarzbach und Frl. Kiesewalter, so wie Hr. Dalle Aste, Hr. Liedtke und Hr. Rudolph das Ganze durch ihre freundliche Mitwirkung unterstützten. Auch hatten einige Mitglieder der königl. Kapelle die Güte, im Orchester, ausgeführt vom Stadtmusikchor, mitzuwirken. Einsender dieses hält es nicht für möglich, nach einmaligem Anhören ein competentes Urtheil über dieses Werk abzugeben, daher sich derselbe nur noch über Einiges auszusprechen gedenkt. Die Composition ist ächt deutsch, daher an mehreren Stellen fast zu gründlich. In der ersten Abtheilung fanden den meisten Beifall: Siegmar's Lied, der Trinkchor im Zelt des Varus, der Kriegerchor, und vor Allem das Duett „Zerreißen soll unser Arm u. s. w." — Weniger haben uns die Recitative behagt, die im Bezug auf Modulation doch etwas zu sehr auf die Spitze gestellt sind. — In der zweiten Abtheilung erfreute uns zunächst der herrliche Chor für Sopran und Alt „Es hebt sich die Sonne wohl über die Flur", welcher auch ausgezeichnet von den Kreuzschülern und den Kapellknaben vorgetragen wurde. Thusnelden's Gebet ist ebenfalls eine herrliche Nummer, so wie nicht minder das darauf folgende Duett. Die Krone des Ganzen ist aber jedenfalls der Schlachtchor selbst, welcher auch eine mächtige Wirkung hervorbrachte. Das Motiv derselben ist vom Componisten als mahnende Stimme durch das ganze Werk hindurch benutzt worden, und zwar mit vielem Glück. Die Declamation scheint uns das Ganze etwas in die Breite zu ziehen, deshalb vielleicht Einiges davon, ohne Nachtheil für das Werk, gestrichen werden könnte. Einen ebenfalls gewaltigen und mächtigen Eindruck machte die Stelle „Geist der Helden! blicke segnend auf die Deinen u. s. w." im Chor gesungen, so wie überhaupt der Schlußchor, in welchem Siegmar's Lied später noch einmal wiederkehrt, das Ganze auf eine würdige Weise schließt.

Jedenfalls sind die Dresdner dem Orpheus großen Dank schuldig, daß er dieselben mit einem Werke bekannt machte, welches durchaus verdient, im Interesse seines Schöpfers eine weitere Verbreitung zu genießen.

C. S.

Aus Hamburg.

Mitte December.

„Louisa von Montfort", die neueste Oper auf dem Repertoire, von einem Hamburger, Namens Bergern, componirt, ist bis jetzt zwei Mal gegeben; sie hat kein Glück gemacht. Die Hauptursache liegt an dem Texte, der so viel Unsinn, so viel Abgeschmacktes, so wenig der Zeit Entsprechendes enthält, daß, ihn zu wählen, allerdings der größte Verstoß ist, dessen sich der Componist schuldig gemacht hat. Die Musik ist in Italien geschrieben unter dem Einflusse der neue-

sten maestri, sie ist Verdisch, Donizettisch, auch Meyerbeerisch, dabei geschickt gemacht, aber ohne Erfindung, ohne Originales, ohne selbst den Willen dazu. Der Autor hat sich auf der Höhe der Zeit halten wollen, und ist über Verdi und Donizetti nicht hinausgegangen, ohne deren Talent zu haben. Aber die Effecte sind geschickt herbeigerufen, und die Oper würde unbedingt mehr gemacht haben, wenn Italiener auf den Brettern gestanden hätten, und wenn das Arrangement nicht gar zu komisch gewesen wäre. Aber Letzteres war der Art, daß man lachen mußte, trotz dem, daß eine Hinrichtungsscene dargestellt werden sollte. Und die Sänger? Ja, sie gaben sich Mühe, und Frl. Wagner forcirte ihre Stimme über die Maßen, um die ihr nicht gegebenen Töne, mit denen ihre Partie reichlich versehn ist, herauszubringen; aber um solche riens zu singen, muß man Italiener sein, man muß dem Geistlosesten mindestens dadurch einen Anstrich von Piquanterie zu geben wissen, daß man ein piano anbringt, wo es nicht hingehört, daß man Cadenzen machen kann, die sich anhören lassen, daß man Leidenschaften nöthigenfalls affectirt oder erfindet, um nur Leben zu haben, kurz — daß man Italiener ist. Die Oper soll schon vor mehreren Jahren in Florenz gegeben sein und gefallen haben. Wir zweifeln nicht daran, sie hat mindestens eben so viel Recht dazu, als manche Oper von Verdi, manche von Donizetti, freilich nicht solche, in denen das schöpferische Talent dieses Meisters sich geltend gemacht hat. —

Heute findet eine Quartettsoirée Statt, von L. Hafner geleitet. Quartett von Haydn in F-Moll, Quartett von Grädener in B-Dur, Quartett von Mozart in C-Dur kommen zur Aufführung. — Das erste philharmonische Concert wird am nächsten Sonnabend stattfinden. Das Programm zeigt Haydn's Militairsymphonie und Beethoven's D-Dur Symphonie, ferner Vorträge von Frl. Wagner und dem Violoncellvirtuosen Coßmann. — Eine Violinspielerin, Johanna Bierlich, nicht ohne Talent, wird ebenfalls in diesen Tagen ein Concert geben.

Leipziger Musikleben.

Drittes Euterpe-Concert. Neuntes und zehntes Abonnementconcert.

Ein neues Werk: Dramatische Ouvertüre „Gnomen und Elfen" von Silphin vom Walde, eröffnete das diesmalige Concert. Der Verfasser hat unleugbar Talent; aber es gährt und braust noch bei ihm zu viel, verschiedenartige Elemente ringen mit einander und es ist Alles noch zu chaotisch und wüst. Die Ouvertüre besteht nach unserem Dafürhalten aus lauter episodisch an einander gereihten Effecten und Phrasen, die spukhaft neben einander herhüpfen, ohne von der Idee hinlänglich gebändigt zu werden; die Gedanken sind nicht Organismen eines großen künstlerischen Ganzen, sondern blut- und leblose Schattenbilder, oder gleichsam fratzenhafte Marionetten, die dem Drathe gehorchen, der sie hierhin und dorthin zerrt. Das Gnomenhafte, Düstere gelingt ihm eben darum besser, weil dabei das künstlerische Maaßhalten etwas relativer ist und etwaige Extravaganzen leichter durch den Gegenstand entschuldigt werden. Der zweite Hauptgedanke, in dem der Gegensatz, die Elfen, zur Anschauung kommt, ist nicht neu; das hat wohl der Componist gefühlt, denn er sucht innerhalb desselben durch melodische Wendungen eine Art Neuheit, wodurch aber die an sich hübsche Melodie etwas Verzwicktes bekommt. Ueberhaupt sind Berlioz'sche und andere Einflüsse nicht zu verkennen, und wir glauben Bedeutenderes erwarten zu können, wenn der Verfasser sich durchgearbeitet haben wird.

Als Solisten hörten wir an diesem Abende den Violoncellisten Hrn. Theodor Ahrend aus Magdeburg. Wir müssen den jungen Mann unter die ausgezeichneteren Künstler rechnen; Sicherheit, Rapidität und Eleganz besitzt er in hohem Grade, und auch der Ton ist uns qualitativ sehr schön vorgekommen. Er spielte zuerst ein Concertino in Form einer Gesangsscene von Kummer, und dann eine Phantasie über den Barbier von Sevilla von Servais; namentlich riß der Vortrag des letzteren Stückes zu wiederholtem lauten Beifall hin, und wir müssen noch besonders die Ruhe in der Ueberwindung der bedeutenden Schwierigkeiten hervorheben.

Frau Rosalie Tittel sang eine Arie aus Rob. Schumann's „Peri" recht gut, was das Technische anbetrifft, besonders war die Intonation reiner als im ersten Concert; aber wir vermißten Wärme und Innerlichkeit; die Contraste in der Arie, erst die Hoffnungslosigkeit und dann wieder der hohe Muth und die Entschlossenheit, waren nicht genug gesondert im Vortrage. Das reizende Lied Hiller's für Sopran mit Begleitung von vier Männerstimmen wurde nicht ganz entsprechend von Frau Tittel zu Gehör gebracht; sie schien sich nicht in die liebenswürdige Leichtigkeit der Composition hineinfinden zu können, und dann möchten wir der Sängerin rathen, den Triller mehr zu cultiviren; vielleicht hätte sie wohlgethan ihn durch Doppelschläge zu ersetzen, und die Wirkung wäre dadurch eine bessere gewesen.

Der Pauliner Sänger-Verein, der auch beim er-

wähnten Hiller'schen Liede mitwirkte, erntete durch den Vortrag des Reiterliedes von Herwegh, comp. von C. Adam, und des Schwäbischen Tanzliedes aus den „Gesellenfahrten" von Julius Otto, reichen Beifall, und mußte sogar letzteres Lied auf stürmisches Verlangen wiederholen. Das gute Zusammenwirken des Vereins rechtfertigte diesen Beifall.

Den zweiten Theil des Concerts bildete Robert Schumann's geniale erste Symphonie in B. Diese und auch die Ouvertüre wurden meist recht sehr gut ausgeführt, besonders wenn man die Schwierigkeiten, die beide Werke bieten, bedenkt.

E. Bernsdorf.

In den beiden Abonnementconcerten am 6ten und 13ten Dec. hörten wir von Instrumentalwerken die Militairsymphonie von Haydn, die Ouvertüren: „la chasse du jeune Henry" von Mehul, und „im Hochland" von Gade, zum ersten Mal eine Symphonie (Mscpt.) von F. Spindler aus Dresden unter Leitung des Componisten, endlich die Ouvertüren zu Faniska von Cherubini, und Op. 7 von Rietz. Spindler's Symphonie wurde sehr beifällig aufgenommen, insbesondere der erste Satz, den man allgemein als den gelungensten anerkannte. Ehrenwerthes Streben, so wie tüchtige musikalische Bildung sind Eigenschaften, welche dem Componisten schon bei der Besprechung seiner kleineren Arbeiten im Krit. Anzeiger zugestanden wurden, und die sich hier im höheren Grade bewährten. Höhere poetische Bedeutung dagegen wollte uns nach einmaligem Hören nicht entgegentreten; uns schien es, der Componist habe vorzugsweise in einem größeren Werke sich als guter Musiker zeigen wollen. Gesangsvorträge hatten wir folgende: Arie mit Chor aus dem stabat mater von Rossini, Arie aus Norma, Arie mit obligater Violine von Mozart (die Violinpartie von F. M. David vorgetragen), Lieder von Lachner und Moscheles, sämmtlich gesungen von Frl. Nissen, endlich von größeren mehrstimmigen Werken, das erste Finale aus Fidelio, worin außer Frl. Nissen, Frl. Buck und die HH. Meyer, John und Pögner mitwirkten. Die Vorträge des Frl. Nissen waren nicht alle gleich gelungen. Gut sang sie die Arie aus dem stabat mater, so wie die Arie von Mozart; minder gut waren die meisten übrigen Vorträge. Das Lied von Lachner (die Violoncellpartie gespielt von Hrn. Coßmann), diese geistlose Verballhornisirung des Heine'schen: „das Meer hat seine Perlen u. s. w." war eine unglückliche Wahl. Geschmacklos war der Vortrag einer französischen Romanze, welche Frl. N., gerufen, zugab. Frl. N. ist jedenfalls, trotz ihrer Neigung zum Detoniren und anderer Mängel, eine Sängerin, welche alle Anerkennung verdient. Gehen die Journale weiter im Lobe, so lobhudeln sie; dies ist nicht blos unsere aufrichtige Meinung, sondern die vieler anderen Musiker. Als Solisten traten auf: im 9ten Concert der Violinist Hr. Carl Deichmann aus Hannover in zwei Compositionen von Beriot (Concert Nr. 5, die andere Mscpt.), Hr. W. Haake (Mitglied des Orchesters) in einem Flötenconcert eigener Composition; endlich Hr. Joachim (statt des Hrn. Coßmann) mit Präludium und Fuge für Violine solo von Seb. Bach. Hr. Deichmann ist ein schätzenswerther Geiger aus der französischen Schule, dessen correctes, gewandtes, ziemlich elegantes Spiel lauten Beifall hervorrief. Hr. Haake, der sich durch einen früheren Vortrag die Gunst des Publikums erworben hatte, langweilte dies Mal. Man hört die Flöte gern, wenn ihr Passagen zugetheilt sind, die Variationenform ist daher die beste; soll sie gewichtigere Gedanken in einem ausgeführteren Concertstück vortragen, so erscheint sie ärmlich. Hr. Joachim erntete rauschenden Beifall und mußte noch ein Stück zugeben. Der Vortrag des oben erwähnten Finale aus Fidelio konnte nicht befriedigen, weil zum Theil zu ungleiche Kräfte sich der Ausführung unterzogen hatten. Die Composition erscheint uns überhaupt für das Concert nicht ganz glücklich gewählt.

F. B.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Bücher.

E. Pfundt, Die Pauken. Eine Anleitung dieses Instrument zu erlernen. 39 S. Kl. 8. Geh. Breitkopf und Härtel, 1849. 9 Ngr.

Wir hatten letzten Sommer Gelegenheit, ein Schriftchen über denselben Gegenstand zur Anzeige zu bringen (Krit. Anz. Bd. 31, S. 71), und nahmen solches in Berücksichtigung des Umstandes, daß bis dahin noch nichts derartiges zu prakti-

schem Gebrauch Dienende erschienen war, als eine dankenswerthe Arbeit auf. Systematischer geordnet und, wie schon der Name des als vorzüglicher Paukenschläger anerkannten Verfassers erwarten läßt, mehr aus der Praxis heraus geschrieben, erscheint der Inhalt des vorliegenden Werkchens, zu dessen Herausgabe jene Schrift Veranlassung gegeben. Das Geschichtliche des in Rede stehenden Instrumentes übergeht der Verf., da selbiges dort „schon hinlänglich und zwar gut" behandelt worden. „Nur so viel bemerkt er im Vorwort, daß, wie in unserer Zeit bei allen Instrumenten, so auch bei diesem die Anforderungen gestiegen sind; daß heut zu Tage von dem Paukisten so gut, wie von jedem anderen Musiker musikalische Bildung verlangt wird, und daß er sonach nichts Ueberflüssiges gethan zu haben vermeine, wenn er gegenwärtiges Schriftchen verfaßte."

Nachdem der Verf. in der Einleitung gesagt hat, in welchen Jahren man das Instrument am vortheilhaftesten erlernen könne, giebt er zunächst eine „Anweisung im Trommeln", und räth an, daß der Schüler erst nach gehörig erlangter Fertigkeit im Trommelwirbel an die Pauken gehen solle. Die Stellung des Schülers und der Pauken mit genauer Angabe des Schlagfleckes (wozu Abbildungen eingefügt sind), die Haltung der Schlägel und der Anschlag bilden den weiteren Gegenstand der Verhandlung. Es kommt der „Wirbel", die „Stimmung", der „Umfang der Paukentöne" zur Sprache. Hier schaltet der Verf. einen Paragraph über die „Mißbräuche einiger Componisten in Bezug auf die Pauken" ein. Den ferneren Inhalt bilden: „alte und neue Schreibart", „drei und vier Pauken und deren Stellung", „Schlagmanieren", „Abdämpfen der Pauken", „einfacher Kreuzschlag". Dabei wird besonders wichtiger und „schwerer" Stellen Erwähnung gethan, so wie nach Abhandlung des „doppelten Kreuzschlags" einiges „sehr starke Forte- und sehr leise Pianostellen" Betreffende folgt. Endlich giebt der Verf. Gründliches und Ausführliches über die „verschiedenen Schlägel", desgleichen über die „verschiedenen Arten von Maschinenpauken" und die „Behandlung der Pauken" überhaupt.

Aus diesen Angaben kann dem Leser nicht zweifelhaft bleiben, wie schätzenswerth die Schrift genannt zu werden verdient. Verdienstlich ist es namentlich, daß der Verf. die Stellen, bei denen die Pauken zu besonderer eigenthümlicher Wirkung angewandt sind, hervorgehoben hat. Die beste Art der Ausführung der besonders schweren Stellen, z. B. im Scherzo der neunten Symphonie, im Schlußsatz der A-Moll Symphonie von Mendelssohn u. s. w., ist sorgfältig angegeben. Das Kapitel von den Mißbräuchen einiger Componisten ist gleichfalls zweckmäßig ausgeführt. Kurz die vielfältigen Erfahrungen, die der Verf. gemacht hat, liegen dem Gegebenen zu Grunde, und es darf wohl gesagt werden, daß der behandelte Gegenstand nach jeder Seite hin erschöpft worden ist. Dem praktischen Paukenschläger wie dem Musiker überhaupt kann daher das Erscheinen des Werkchens nur erwünscht sein, und machen wir deshalb angelegentlich darauf aufmerksam.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

A. Bratfisch, Op. 4. Fantaisie mélancolique, en forme de Nocturne. **Niemeyer. 1/12 Thlr.**

Eine Salonfadaise im 3/4-Tact, verweichlicht und verlebt, die auch gar Nichts bietet, was interessiren könnte.

A. Friese, Romance. **Niemeyer. 1/4 Thlr.**

Sehr schönes Titelblatt! Sonst aber jeder Zoll eine Trivialität!

H. Martin, Op. 10. Transcriptions sur des airs nationaux. Nr. I. La Marseillaise. **Niemeyer. 1/12 Thlr.**

Einleitung, Thema, Variirung desselben und Schlußsatz, das ist das Gerippe der vorliegenden Transcription. Ueber die Ausführung läßt sich nicht viel sagen; sie nimmt sich überwiegend dilettantisch aus, und das Ganze ist überhaupt à la portée des amateurs!

F. Kalkbrenner, Op. 187. Trois Nocturnes de Salon. **Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.**

Diese Sachen machen viele Anstrengungen, um modern zu erscheinen; vergebens aber mühen sie sich ab. — es fehlt die Tournüre, das salonartige savoir faire. Es war betrübend zu sehen, wie mit jedem neuen Werke Kalkbrenner's ein Blatt nach dem anderen welk herabfiel aus seinem Ruhmeskranze!

St. Heller, Op. 70. Caprice brillant sur le Prophète. **Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.**

Vorliegendes Stück will uns schwächer vorkommen, als vieles Derartige des liebenswürdigen Verfassers. Freilich finden sich auch mancherlei schöne Wendungen und Effecte darin vor, und das Ganze wird, entsprechend zu Gehör gebracht, als Clavierstück immer wirken; aber wir vermissen, eben als Gegensatz zu diesem Aeußerlichen, das innerliche, warme Pulsiren des Gedankens; das Figurenwesen tritt in den Vordergrund, während bei früheren Sachen Heller's es immer mehr oder weniger nur Mittel zum Zweck war, und so wird denn das gegebene Thema als Unterlage zu bloßen Clavier-Redensarten benutzt, ohne daß es den Anknüpfungspunkt zu eigenen Gedankenaussprechungen gäbe. — Uebermäßig schwer ist das Stück nicht, es erfordert aber bedeutende Leichtigkeit der Hand.

C. Voß, Op. 103. Chant varié. **Peters. 12 Ngr.**

Thema und Variirung sind gleich unbedeutend; die letztere ist weiter nichts als eine Uebung für's Handgelenk, und das erste bietet trotz allen „il canto con espressione" nur einen charakterlosen, wässerigen Dreivierteltact, der gar keines Ausdrucks fähig ist.

Th. Kullak, Op. 52. Impromptu. **Peters.** 20 Ngr.

Ein fließendes, lebenvolles Stück von nicht großer Schwierigkeit. Es hat einen guten Eindruck auf uns hervorgebracht, und wir glauben, daß es Viele mit uns goutiren werden; denn wenn auch keine besondere Tiefe der Gedanken sich vorfindet, wenn auch das Figurenwesen an sich nicht neu und glänzend ist, so wirkt doch das Ganze durch eine wohlthuende Rundung in formeller und gedanklicher Beziehung.

Th. Kullak, Op. 53. Etincelles, Thème et Etude. **Peters.** 20 Ngr.

Auch ein niedliches, graziöses Stück; es ist aber nicht so rein wie das vorige, wenn wir so sagen dürfen. Die Absichtlichkeit des Brillirenwollens macht es mehr zum „Kunststück" als zum „Kunstwerk". Es ist schwerer als das vorige; die Staccati wollen sehr leicht behandelt sein, und es ist überhaupt complicirter.

Instructives.

J. Schmitt, 100 melodische Uebungsstücke in fortschreitender Stufenfolge. 2 Hefte. Niemeyer. à Heft $\frac{1}{12}$ Thlr.

Brauchbares für den allerersten Anfang.

J. Schmitt, Kleine Pianoforte-Schule (Auszug aus der großen). Niemeyer. 1 Thlr.

Neues bietet diese Schule gerade nicht, aber sie empfiehlt sich durch klare und faßliche Darstellung und durch Ausführlichkeit, so weit es der Zweck verlangt.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

H. Martin, Répertoire de l'opera italien. 2 Hefte. Nr. 7 u. 25. Niemeyer.

Die vorliegenden Hefte bringen Themen aus Don Pasquale von Donizetti und aus den Lombardi von Verdi. Sie sind leicht spielbar, und Dilettanten, die nichts Besseres zu thun haben, mögen sich die Zeit damit vertreiben.

F. Hünten, Op. 167. Fantaisie sur des thèmes des Monténégrins. **Breitkopf u. Härtel.** 20 Ngr.

Gut in der Hand liegend, klingend und nicht schwer; für Dilettanten empfehlenswerth.

F. Hünten, Op. 168. Trois Rondeaux sur des thèmes de Stradella, les Monténégrins et Martha. 3 Hefte. **Breitkopf u. Härtel.** à 15 Ngr.

Diese Sachen sind leichter als die vorige Phantasie; sie sind auch schwächer und inhaltloser, und gehören mehr in die Kategorie der Schülerbedürfnisse.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

C. G. Reissiger, Op. 191. Deuxième Quintuor p. Piano avec acc. de 2 Violons, Alto et Violoncello. **Peters.** 2 Thlr. 20 Ngr.

Es liegt uns von diesem Werke keine Partitur vor, und was wir uns aus den Stimmen zusammenlesen konnten, spricht für viel Routine, wie es bei so ausgeschriebener Hand auch nicht zu verwundern, aber auch für vielen Mangel an Spiritus. Reissiger gehört zu Denen, die zu jeder Stunde componiren können; aber sie arbeiten durch die Schablone. Die Behandlungsart in diesem Quintett schließt sich ganz der der früheren Trios u.s.w. an; man weiß also was man von Anlage und Ausführung zu halten hat.

Lieder mit Pianoforte.

R. Schumann, Op. 79. Lieder-Album für die Jugend. Breitkopf u. Härtel. 3 Thlr.

S. Saloman, Op. 21. Sechs Lieder. Schlesinger. $\frac{2}{3}$ Thlr.

F. W. Sering, Op. 14. Sechs Lieder. Schlesinger. $\frac{1}{2}$ Thlr.

Werden besprochen.

J. Melchert, Op. 3. Liederkranz. Niemeyer. 12 Gr.

— — —, Op. 15. O stille dies Verlangen. Ebend. $\frac{1}{12}$ Thlr.

— — —, Op. 16. Liebestreu. Trost. Ebendas. $\frac{1}{4}$ Thlr.

— — —, Op. 17. Die Nacht. Ebend. $\frac{1}{4}$ Thlr.

— — —, Op. 18. Walperga's Lied. Ebendas. $\frac{1}{3}$ Thlr.

— — —, Op. 19. O, laß mich in den Glanz rc. Ebend. $\frac{1}{3}$ Thlr.

— — —, Op. 20. Wo still ein Herz rc. Ebend. $\frac{1}{4}$ Thlr.

Sind besprochen.

Duetten für zwei Singstimmen mit Pfte.

F. Gumbert, Op. 29. Vier Duetten. Schlesinger. $\frac{1}{4}$ Thlr.

Der Indifferentismus gegen höheres Streben in der Kunst findet sich, wie bei den meisten Gumbert'schen Sachen, auch in diesen Duetten vor. Sie bieten gar keine Handhabe weder zum Lob noch zum Tadel! Glücklicher Standpunkt, der jeder Kritik den Mund stopft! — Die Texte sind von Hoffmann v. Fallersleben, Sternau und einem Hrn. F. G.!

Gesangschulen.

M. Bordogni, 24 nouvelles Vocalises. Schlesinger. Livr. I. $1\frac{1}{3}$ Thlr. Livr. II. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Wird besprochen.

Kirchenmusik.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 79. (Nr. 7 der nachgelassenen Werke.) Sechs Sprüche für 8stim-

migen Chor. (Partitur.) Breitk. u. Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.

Wird besprochen.

Für die Orgel.

J. G. Herzog, Op. 19. Sechs Orgelstücke zum Studium und zum kirchlichen Gebrauch. Wien, Müller. 1 Fl. 30 Kr. C.M.

G. Siebeck, Op. 15. Sonate für die Orgel (Nr. 1. D-Moll). Körner. 15 Sgr.

Sind besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für 

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

№ 52.

Einunddreißigster Band.

Den 26. December 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.
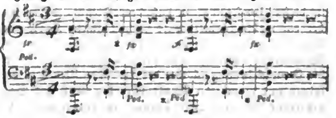
Für Pianoforte.
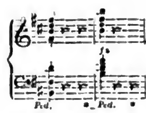
St. Heller, Op. 65. Sonate (Nr. 2, H-Moll). — Leipzig, Fr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Stephen Heller gehört zu den besseren, oder vielmehr zu den besten der modernen Salon-Componisten, da in der That oft mehr die Form seiner Compositionen, als deren Zweck und Inhalt es ist, auf deren Grund man ihn in die Reihen jener stellt. So darf es um so weniger überraschen, wenn er, einmal einzig und allein seiner Neigung folgend, den Salon — wo mehr der Witz, denn der Geist, mehr die Sentimentalität, denn das Gefühl eine Rolle spielen, — ganz und gar bei Seite setzt, und ein Werk zu schaffen sucht, das seinen Lebensodem nur aus der reinen Atmosphäre der Kunst empfängt. Einer solchen Hingabe an sich und an die Kunst entsprungen, ist die vorliegende Sonate. Sie steht auf eigenen Füßen, bekundet keine Nebenrücksichten, kaum die nothwendige Rücksicht auf das Instrument, für welches sie geschrieben worden (denn Manches ist wirklich unbequem zu spielen); es gebührt derselben also in dieser Beziehung schon die Beachtung der Musiker; — auf den großen Kreis der Dilettanten hat der Componist von vornherein verzichtet. So viel im Allgemeinen. Was die Form betrifft, so führt der zweite der vier einzelnen Sätze, aus denen sie besteht, die Bezeichnung „Ballade", der dritte ist „Intermezzo", der vierte endlich „Epilog" überschrieben, während dem ersten eine derartige nähere Bezeichnung nicht beigegeben ist. Dieser Umstand erschwert es dem Spieler, nicht nur alle vier Sätze unter sich, sondern auch selbst die drei letzteren in einen inneren Zusammenhang zu bringen, da man eben nicht weiß, welche Stellung der erste, unbezeichnet gebliebene, den anderen gegenüber einnehmen soll, und ob sonach einer inneren Nothwendigkeit oder der bloßen Laune des Componisten jene Ein- und Abtheilung zuzuschreiben ist. Daß der Componist nicht immer einer wünschenswerthen Consequenz beflissen gewesen, beweisen die im Verlaufe der Sonate bald in deutscher, bald in ausländischer Sprache, bald in den gewöhnlichen Zeichen gegebenen Andeutungen über die Vortragsweise.

Der öftere Wechsel zwischen heftiger Erregung und nachgebender, düsterer Ruhe prägt dem Ganzen den Stempel eines von heftiger Leidenschaft zerrissenen Charakters auf — gegen die Erwartung, welche den Beginn des ersten Satzes erregt:

Feurig und mit kräftigem Ausdruck. M. M. ♩ = 184.





denn hierin liegt Festigkeit und Entschlossenheit, die, formeller Beziehungen ungeachtet, im Verlaufe der übrigen Sätze allmälig in stürmischer Leidenschaft auf- oder untergehen. Man mag darüber streiten, ob eine solche dahintobende Leidenschaft für ein Tonbild den geeigneten Vorwurf gewähre; darin wird man aber jedenfalls einig sein, erstens: daß der Künstler gut gezeichnet, und zweitens: daß es in unserer Zeit nicht an gleichen Stimmungen fehle, daher dem Werke auch an Spielern nicht mangeln werde.

C. G. B. Grädener, Op. 3. Fliegende Blätter. — Hamburg, W. Jowien. Pr. $17\frac{1}{2}$ Sgr.

zeigen in Erfindung und Ausführung ein so glückliches Talent und einen so gebildeten Geschmack Seitens des Componisten, daß wir denselben ersuchen, künftighin statt „Blätter" auch Bäume mit ihren Aesten und Zweigen, ihren Blättern und Blüthen zu liefern, d. h. mit anderen Worten, seine Kräfte an größeren Arbeiten zu bewähren.

A. G. Ritter.

Bücher.

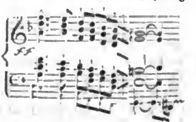
C. F. Becker, Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte. Worte und Töne den Originalen entlehnt. Zweites Heft. — Leipzig, Kößling'sche Buchhandlung, 1850.

Das vorliegende zweite Heft reiht sich dem ersten bereits früher in dies. Bl. besprochenen in demselben Geiste an, den die Kritik als einen schönen zu begrüßen Gelegenheit fand. Dieselbe Sorgfalt, denselben liebevollen Sinn, mit dem der Verfasser Alles in dem früherem Hefte bereits zusammenstellte, finden wir auch in dieser Fortsetzung, so daß dem Freunde dieser Lieder ein wohlgerahmtes Bild in gedrängter Kürze nach den verschiedenen Zeitepochen der deutschen Sängerlust sich aufrollt, welches ihm sattsam Gelegenheit bietet, die Entwickelungsgeschichte des deutschen Liedes zu verfolgen und mancherlei Winke über den Geist des Sangeslebens früherer Zeit daraus zu entnehmen. Es enthält Lieder aus dem 16ten, 17ten und 18ten Jahrhundert, freudige und ernste, wie eben das Leben, wo der Freude auf raschem Fuße der Schmerz folgt. Wie im früheren, so finden wir auch in diesem Hefte manch' lieben Bekannten wieder, aber in reiner Schönheit, und das ist eben ein Verdienst des Verfassers neben vielen Anderem, daß er in schmuckloser, reiner Form nach dem Originale dieselben aufstellt. Es wäre wünschenswerth, wenn mancher Componist recht sorgfältig diese Hefte studirte, denn aus diesem Borne haben Viele geschöpft und für ihr eigenes Schaffen wundersame Kräftigung erhalten.

Em. Klitzsch.

Verwahrung.

Den geehrten Lesern gegenüber, welche sich für die in dies. Bl. unter der Rubrik „Für die Orgel" erscheinenden Kritiken interessiren, sehe ich mich in Bezug auf die in Nr. 47 des 31sten Bandes S. 250 befindliche Besprechung meiner Orgel-Sonate (Op. 15) veranlaßt, zu erklären, daß die dort in einer Anmerkung der Red. als räthselhaft erkannte Bezeichnung: „Neue Auflage" (auf dem Titelbl. der Son.) ganz allein auf Rechnung des Hrn. Verlegers kommt. Da diese die Composition an sich nichts angehende Aeußerlichkeit den Hauptgegenstand der Besprechung bildet, so könnte sie wohl leicht zu für mich ehrenrührigen Mißverständnissen Anlaß geben. — Ferner: gerechter, gründlicher Tadel wird dem aufrichtig strebenden Künstler stets willkommen sein, vorausgesetzt, daß ersterer großentheils den wesentlichsten Inhalt seines Werkes berührt. Ob aber der Werth oder Unwerth meiner Arbeit nach einigen ziemlich bequemen Ausstellungen zu ermessen sein wird, ob insbesondere die vom Ref. aufgewiesenen beiden Quintenfolgen (von denen die erste — S. 4, nicht 3 — nach der Consequenz der vorgängigen Harmonie- und Stimmenführung



sogar nur scheinbar ist) an d. angef. O. wirklich so widerwärtig klingen, daß sie unbedingt verworfen werden müßten; ob endlich der musikal. Inhalt der Sonate nach Idee und Form so nichtig ist, daß Ref. es nicht der Mühe werth findet, auch nur ein Wort hierüber zu verlieren, — das

zu entscheiden, bleibe der vorurtheilsfreien und humanen Prüfung anderer Sachkenner überlassen.

Gera. G. Siebeck.

Kleine Zeitung.

Aus Paris, Anfang December. — — Und nun sagen Sie mir, ob Sie im lieben Vaterlande schon etwas über Halevy's neueste komische Zauberoper, la fée aux Roses (die Rosen-Fee), gehört? O ganz gewiß! denn wenn die Posaunen vor Jericho nur Mauern niedergeschmettert haben, so müssen ihre Stöße zum Lobe dieser Oper noch ganz andere Verwüstungen angerichtet haben — oder sollte das nicht geschehen sein, so müssen Sie doch gewiß glauben, daß Hr. Halevy plötzlich der größte Componist und Mad. Ugalde die erste Sängerin der Welt geworden ... Ich nehme mir indeß die Freiheit nicht so ganz und gar der Meinung der Kritiker beizustimmen. Denn gleich die Ouvertüre, obwohl sehr schön gespielt, versetzte mich in eine flaue, Herz und Magen schwächende Stimmung. Keine frische, wohlthuende Motive — und das Wenige, was nach Melodie aussehen sollte, sprang mit ungeheueren Bogensätzen bald hier- bald dorthin — was wahrscheinlich feenhaft sein soll — so daß ich kaum folgen konnte.

Der erste Auftritt hat Aehnlichkeit mit der Wolfsschlucht. Man sieht allerlei Geflügel und vierfüßiges Gethier; der Zauberer, in der Person des sehr tüchtigen Bassisten Battaille, kocht in einem gewaltigen Kessel Herenbrei — aber die Musik klingt dabei so nüchtern und zahm, als wär's nur Hirsebrei für die österreichische Landwehr. Bald kommt Mad. Ugalde dazu; sie ist des Zauberers Sklavin, der sie in irgend einem Bazar für einige Batzen gekauft, die wie ein wahrer Türke liebt, aber keine Gegenliebe erhält — er ist auch viel weniger großmüthig als Sarastro mit Pamina — dafür singt sie ihm aber auch nun gleich mit ihrer Vaudeville-Stimme solche Sprünge und Läufer über den Hals, daß das Publikum, d. h. das ächt Pariser komische Opernpublikum, was so viel von Musik versteht, wie der Bauer von Gurkensalat, vor lauter Entzücken mit springt und läuft. Im zweiten Acte hat sie aber eine recht hübsche Romanze, die sie äußerst zart und lieblich singt, weil sie in höherer Tonlage liegt, wo ihre Stimme besser und nicht so gewöhnlich klingt. Ein komisches Terzett, von drei Sopranen, Ugalde, Lemercier und Meier, gesungen, hat auch viel Beifall; doch diese drei dünnen Stimmen sind sich zu ähnlich, und mir klang deshalb dies Terzett wie eine Fadennudelsuppe. Ein Sextett mit Chor ist auch hübsch gemacht, aber es klang mir doch nicht frisch, weil die Stimmen der beiden Tenore, Audran und Jourdan, zu belegt sind — sie klingen als kämen sie durch einen wollenen Strumpf.

Im Ganzen ist diese Musik vielleicht interessanter und anmuthiger, als die zum Val d'Andorre, aber es sind doch immer nur noch musikalische Phrasen, nie eine recht behagliche, fließende Melodie. Daß die Oper nun solchen Zulauf hat, ist mehr Sache des Herenspuks als der Musik. — Wenn beim Plunder nur Wunder ist, dann läuft das Volk schon — und daß es hier läuft, beweisen die 88 tausend Franken Einnahme der ersten 18 Vorstellungen. Mit Spinnen hätten sie in so kurzer Zeit nicht so viel verdient — darauf gebe ich Ihnen mein Wort, besonders wenn sie hätten den Flachs erst kaufen müssen. —

Die große Oper hatte lange wie die Kraniche auf Einem Beine gestanden, doch seit vierzehn Tagen geht sie auf zwei einher; sie hat sich in „die Pathin der Feen" (la filleule des fées) eine Gefährtin zugesellt. Dies Ballet mit Musik von Adam hat viel Beifall, besonders redet man von einem schönen Wasserfalle. Um Wasserfälle zu sehen, ist's aber in Paris während der Monate November und December nicht nöthig in das National-Theater zu gehen. Dies Ballet geht nun mit dem Propheten wie ein Weberschiffchen hin und her. Sehr erbaulich und unterrichtend für das Orchester!

Sie sehen, daß die Feereien jetzt eben so an der Tagesordnung sind, wie vor einigen Jahren die Teufeleien, deren es oft, wie Sie sich erinnern, in fünf oder mehreren Theatern an einem und demselben Abend unter allerlei Gestalten gab. Ein sichtlicher Fortschritt zur Besserung. Vor Allem wäre nun aber sehr wünschenswerth, daß diese Feen, oder weise Frauen, den zwei oder drei großen Componisten, die mit ihren sogenannten Meisterwerken die Thüren der ersten beiden lyrischen Bühnen so verrammeln, daß kein anderer hinein gelangen kann, das Geschenk einer gesunden und melodischen Musik verleihen möchten, damit doch unsereins auch 'was davon hätte.

Die Italiener operiren auch seit dem 1sten November unter der Anführung des tüchtigen Ronconi. Von den Ihnen bekannten alten Größen ist nur noch die Frau Persiani hier. Sie ist noch immer die genialische Künstlerin, ihre Stimme ist indeß sehr durchsichtig geworden, und oft dem Schwerte des Cherubs vor dem Paradiese nicht unähnlich; und das undankbare Parterre sitzt stumm da, wie die Mumien in einer Katakombe, oder wie eine Gesellschaft von Quäkern, die zum Aus- oder Durchbruch den begeisternden Wind, den afflatum divinum, erwartet, der aber ausbleibt. Signor Moriani singt einstweilen den Ravensberg in der Lucia; Signora d'Angri den Romeo, sie soll viel Talent haben und eine in Griechenland geborene italienische Prinzessin sein. Mad. Rossetti, die mir eine italienisirte ehrliche Landsmännin zu sein scheint, stellt in Verdi's Opern die tragischen Heldinnen vor — wozu allerdings kein geringer Muth gehört. Das schwere Geschütz, Lablache, soll im Anzuge sein.

Das Heer der Concertgeber beiderlei Geschlechts liegt noch ruhig in seinen Zelten. Nur in dem Wintergarten fin-

den jeden Sonntag von 2 bis 5 Uhr halb-künstlerische Concerte Statt. Dieses wunderschöne und in seiner Art einzige Local wird ziemlich stark besucht. Es ist wie eine gothische Kathedrale kreuzförmig gebaut, und ganz mit Glas gedeckt. In dem Theile, der das Kreuz bildet und der bedeutend niedriger ist als das Schiff, finden Concerte, Bälle und sonstige Lustbarkeiten Statt. Das Schiff ist ein üppiger Rasenplatz, mit den herrlichsten ausländischen Pflanzen, einem kecken Springbrunnen und vielen anderen Gartenzierrathen geschmückt. Um das Ganze ziehen sich ziemlich breite Bühnen für Lustwandler. Daß nun aber bei dieser wirklich orientalischen Pracht die edle Musica meist nur Zugabe ist, läßt sich leicht denken. Auch ist der Raum viel zu groß, als daß die Musik eine gute Wirkung machen könnte; es ist meist ein confuses Durcheinander, und wenn Strauß seinem Orchester das Zeichen zum Forte giebt, so hört und sieht man nicht mehr.

Vorigen Sonntag ging ich eigends hin, um den vielgerühmten Sänger Darcier zu hören. Sein Gesang ist eigentlich nur Declamation, und da das etwas Neues war, so gefiel es anfangs, und zwar so sehr, daß vorigen Winter sein Concert von allen hiesigen musikalischen Dickköpfen viel mehr besucht war, als das der Mad. Pleyl, was an demselben Abend war, und worüber sie sehr verdrießlich gewesen sein und aus Rache schlecht gespielt haben soll. So sagten nämlich die Leute — ich habe sie nicht gehört. Obgleich ich ziemlich nahe bei dem Sänger stand, so war mir doch durch die starke Resonnanz des Saales Musik und Text unverständlich. Nach ihm spielten vier ganz junge Violinisten — welch' säuselndes Geflüster! Wie vier Bierflaschen kamen sie mir vor, in denen der Inhalt zischend und zwitschernd arbeitet, um seine Freiheit zu erringen. — Signora Ernesta Grisi, Schwester der prima ballerina Carlotta, hatte auch keinen Beifall, und so noch andere namenlose Künstler — doch wie gesagt, ist es mehr Schuld des Locals, als oft Mangel an Talent der Künstler. Auch werden Loterien darin gezogen, und die ziehen dann erst recht die Menschen herbei, um bei Gesang und Klang die Sachen, die da ausgestellt sind, und die sie zu gewinnen hoffen, zu betrachten.

In einem dieser Wohlthätigkeitsloterie-Concerte sah das Orchester aus wie ein morgenländischer Bazar — besonders that sich ein Flügel von Erard, mit letzteren Namen in pyramidalischen Buchstaben, bedeutend hervor. Während eine Dame eine neugeborne aber schon halbentseelte Romanze sang, führte ein stattlicher Groom einen arabischen Vollblut-Schimmel, mit prächtigem Reitzeuge versehen, herein; es war ein großmüthiges Geschenk eines hier sehr geliebten, jetzt in Deutschland lebenden jungen Prinzen. Wie flogen Köpfe und Herzen diesem schönen Araber zu! Manche der Zuhörerinnen saß sicher in Gedanken schon darauf, und sprengte, eine zweite Libussa, die Elyseeischen Felder entlang. — Und so für diesmal genug!

—es.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Eine großartige und wohlgelungene Aufführung des Händel'schen **Messias** fand am 14ten Nov. d. J. in der festlich erleuchteten Stadtkirche zu **Celle** unter der sicheren und präcisen Leitung des Stadt- und Schloß-Organisten Stolze zu wohlthätigem Zwecke Statt. Noch stehen mehrere große Aufführungen von Oratorien, unter denen sich auch die neueste Composition „Hiob" von Stolze, vortheilhaft auszeichnet, mit dem hiesigen, sich immer mehr ausbreitenden Singvereine in Aussicht.

Todesfälle. Am 14ten Nov. Morgens starb in Frankfurt a.M. der Tonkünstler **Joh. Nob. Baldenecker** in einem Alter von 75 Jahren. Das Frankfurter Orchester verliert in ihm eine seiner besten Stützen, da er noch wenige Monate zuvor rüstig in demselben mitwirkte. Allgemein beliebt seiner Ehrenhaftigkeit und seines unerschöpflichen Humors wegen, wird er nun allgemein betrauert.

Bemerkung.

Bei Beginn des zweiunddreißigsten Bandes werden die verehrl. Abonnenten der Zeitschrift ersucht, ihr Abonnement bei ihren resp. Buchhandlungen gefälligst erneuern zu wollen, da ihnen sonst die Fortsetzung nicht zugeschickt und wenigstens ein Aufenthalt bis zum Eingang der später verschriebenen Exemplare herbeigeführt wird.

Rob. Friese'sche Buch- und Musikalienhdlg.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 53. Den 30. December 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. || Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. || Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Auch ein Vorschlag,

die Einführung neuer Vortragszeichen betreffend.

Von Hermann Keßner.

In diesen Blättern ist mehrere Male ein Gegenstand angeregt worden, der jedoch in seiner ganzen Wichtigkeit erfaßt werden muß, wenn ein erfolgreiches Resultat erlangt werden soll — ich meine die Wahl musikalischer Ausdrücke und Vortragszeichen bei neueren Tonwerken. Bis jetzt sind nur annäherungsweise einzelne Punkte besprochen worden; am nächsten kam der Sache Hr. Gustav Flügel (in Bd. 29. S. 31: Ein Vorschlag u.s.w.), aber damit ist der Gegenstand noch nicht erschöpft. Es handelt sich hier nicht blos um einzelne Ausdrücke und einzelne Zeichen, sondern um etwas mehr: es handelt sich hier um strenge Durchführung des Grundsatzes —

„Da die Musik, als Sprache betrachtet, die erhabenste, ergreifendste, ausdrucksreichste, die einem Jeden zugänglichste und verständlichste ist, so darf sie als solche nicht an einzelne Ausdrücke (gleichviel ob italienische, deutsche, schwedische oder russische) gebunden sein, sondern sie muß in sich und durch sich selbst bestehen, d. h. sie muß ihre besonderen Ausdrücke und Vortragszeichen besitzen, die Jedem verständlich sind, irgend welcher Nation er auch angehören — irgend welche Sprache er auch sprechen mag."

Wir haben schon für viele Ausdrücke allgemein gebräuchliche Zeichen: ich nenne u. a. nur die Schlüssel- und Tactzeichen, für: zunehmend, abnehmend, gebunden, abgestoßen, gehalten, für Triller, Doppelschlag, Wiederholung, Schluß u.s.w.; es wird also nicht schwierig sein, dieselben so zu vervollständigen, bis wir kein Vortragszeichen mehr irgend einer besonderen Sprache zu entlehnen brauchen. Der Weg dazu ist schon angebahnt durch die von Hrn. Flügel vorgeschlagenen Zeichen; es bedarf nur der Verständigung mehrerer sich für diesen Gegenstand gleich sehr interessirenden Sachkenner — im schlimmsten Falle würde eine Commission niedergesetzt und ein Preis demjenigen zuerkannt, welcher die zweckmäßigsten Vortragszeichen erfunden hat; diese Commission würde gleich bei Stellung der Aufgabe alle Ausdrücke angeben, für welche die entsprechenden Zeichen erst gesucht werden sollen; derselben würde dann auch die Auswahl der betreffenden Zeichen und die Veröffentlichung derselben überlassen.

Wir können die erste Hälfte dieses Jahrhunderts nicht besser beschließen und nicht würdiger die zweite beginnen, als mit der Durchführung des oben angeführten Grundsatzes. Freilich läßt sich dies nicht thun ohne eine Reform in der Musik, oder, wenn ich mich so ausdrücken darf, ohne eine musikalische Revolution: aber ich frage einen Jeden, der es mit der Tonkunst aufrichtig meint, ernstlich, ob es nicht endlich die höchste Zeit ist, dazu beizutragen, daß das Meer der gehaltlosen musikalischen Machwerke, welches durch seine Ueberschwemmungen hier und da schon großen Schaden angerichtet hat, allmälig versiege — daß die Tonkunst von allen Schlacken geläutert werde — daß der

Sinn für wahre Musik auch da Eingang finden möge, wo jetzt noch die Brunner, Voße, die Beyer, Mayer, Rosellen, Proch's, Krebse und wie sie da noch heißen mögen, ihr Unwesen treiben.

Daß ich mit einer so unumwundenen Erklärung auf noch zahlreiche Gegner stoßen werde, ist mir kein Geheimniß: aber ich nehme den von ihnen hinzuwerfenden Fehdehandschuh mit Vergnügen auf und gestehe offen, daß ich mich auf die eine oder die andere Einwendung schon gefaßt gemacht habe. Eben so weiß ich, daß ich selbst nicht alle Sachkenner und Freunde der Tonkunst für mich haben werde; die Einen werden sagen: „Wenn wir nur tüchtige Werke schaffen, ob mit diesem oder jenem Ausdrucke, das ist Nebensache" — Andere werden einwenden: „die älteren Musikwerke, wie die eines Beethoven, Mozart, Haydn, Händel u.s.w. werden nun ganz in den Hintergrund geschoben, oder müssen ebenfalls derselben Reform unterliegen, wie neuere Tonwerke." Auf solche und ähnliche Einwände werde ich nicht verfehlen, eine nähere Besprechung folgen zu lassen.

Was nun die äußere Form solcher Werke betrifft, so ist das in dies. Bl. Gesagte: deutsche Titel an die Stelle französischer Phrasen zu setzen, hinreichend, wenn ausschließlich zu deutschen Tondichtern gesprochen wird; doch mit Bezugnahme auf oben ausgesprochenen Grundsatz stelle ich die Sache so dar:

„Der Titel des Werkes muß in der Muttersprache des Componisten geschrieben sein, mit Angabe des Jahres, in welchem das Werk geschrieben ist, und der Zahl des Werkes."

Das Nähere hierüber, wie auch, ob und wann eine Uebersetzung des Titels zulässig, sogar nothwendig sein wird, und in welcher Sprache, behalte ich mir für ein ander Mal zu besprechen vor.

Aus Freiburg im Breisgau.

Seit unserem letzten Berichte sind die Zeiten nicht der Art gewesen, daß Bedingungen zum Gedeihen der Künste überhaupt, besonders der Tonkunst, vorgewaltet hätten; das Getümmel des Krieges machte allen Gesang verstummen, und nach dem verzweifelten Kampfe war die Last, welche die Eroberer dem Lande auflegten, so ungeheuer, daß die Bürger allen Muth zur Kunst für lange verloren hatten. Auch hatte der Belagerungszustand alle Zusammenkünfte untersagt, besonders Liederkränze und Gesangvereine unter strenge Bewachung genommen, und das wohl ganz gegen den alten Spruch:

Wo man singt, da laß dich fröhlich nieder,
Böse Menschen haben keine Lieder.

Das Verdienst, die Kunst wieder in der bedrängten Stadt angeregt zu haben, gehört dem so eifrigen als tüchtigen Tonkünstler J. Heim. Obgleich er nur aus Liebe zur Tonkunst sich für diese bemüht, nur Liebhaber ist, übertrifft er doch viele Künstler von Fach an Einsicht und Kenntniß, fast alle an Eifer für das Schöne. Er brachte zuerst unsere Liederfeste im Grünen wieder zu Stande, versammelte den gemischten Chor, der sich jetzt wieder auf einige Hunderte von Mitgliedern beläuft, im Freien, um dort kleinere Lieder, sowohl neuerer Tonsetzer, als Volkslieder, deren er viele selber bearbeitet hat, aufzuführen. Alle Fremden, welche Gelegenheit hatten diesen Festen beizuwohnen, welche, die Sängerinnen und Sänger in schönem Kranze, malerisch auf Felsen oder im Grünen vertheilt gesehen, in weiter Runde umher die Gruppen der Zuhörer beobachtet, sind davon entzückt gewesen. Wirklich mag sich auch nicht manche Stadt in Deutschland finden, welche eine solche Menge, ich möchte sagen akustisch geschaffener Thäler ganz in der Nähe hat, wie unsere Breisgaustadt. Solche Aufführungen, die sich besonders für die Sommerzeit eignen, haben neben dem Reiz der Aufführung, die durch die schöne Natur und die Bewegung noch vielfach gesteigert wird, den Vortheil, daß sie den Sinn für die Tonkunst und Gesang verbreiten, den Geschmack auch für größere und tiefere Tonwerke in allen Kreisen der Gesellschaft schärfen.

Diese harmlosen Liederfeste vereinigten und erhoben bei uns die Gesangfähigen wieder so weit, daß mit dem Eintreten der rauhen Jahreszeit die Uebungen für größere Tonwerke beginnen konnten. Nach diesen folgten auch bald die Aufführungen größerer Werke, von denen besonders die Mendelssohnschen mit größerer Vorliebe aufgefaßt und angeeignet werden.

Gleichzeitig mit diesen Aufführungen von Oratorien hat unsere Bühne ihre Wirksamkeit begonnen, sind unseren Tonfreunden auch eine Reihe von Singspielen aller Art geboten worden. Der Bühnendirector Keller, selber ein vortrefflicher Schauspieler, hat die größere Sorgfalt, und wohl mit Recht, dem Schauspiele zugewendet, minder für die Oper thun können. Trotz dem hat der Musikdirector der Oper, Bärwolf, ein Schüler Spohr's, alles geleistet, was mit den vorhandenen Kräften unter obwaltenden Umständen zu leisten möglich war. Unter den Sängern zeichnet sich besonders der Bassist Freund aus, der wohl mit der Zeit auf größeren Bühnen auch Lorbeern ernten dürfte. Schaller, unser erster Tenor, obgleich von Natur nicht so reich begabt, in den höheren Tönen nicht so hell und klar, giebt sich doch so viel Mühe, befleißigt sich in seinen Rollen derweise, daß jeder Billige mit

ihm zufrieden sein muß. Dasselbe gilt von unseren Sängerinnen Fehr und Ziemlich. Mag auch manches größere Theater glänzendere Erscheinungen bieten, so ist die Zusammenwirkung, deren Zeuge wir hier täglich sind, doch nicht minder anerkennenswerth, gewährt im Allgemeinen einen schöneren, vollkommneren Genuß. Auch von unserem Theaterorchester läßt sich sagen, daß es im Zusammenspiel Ausgezeichnetes leistet, sich mit manchem anderen Orchester vergleichen kann, dessen Mitglieder den Namen von Virtuosen haben. Unter den erwähnten Leistungen steht Mozart's Don Juan oben an. Weber's Freischütz, Meyerbeer's Robert der Teufel, Lortzing's Czaar und Zimmermann, Boieldieu's Weiße Dame wechselten mit Volksstücken, wie z. B. das lüderliche Kleeblatt u. s. w., ab, und nahmen die Kräfte der Künstler von so vielen Seiten in Anspruch, wie man sie nur in Deutschland in Anspruch zu nehmen gewohnt ist. Von reisenden Künstlern sahen wir hier bisher nur Stigelli, unseren schwarzwäldischen Landsmann, welcher hier ein Concert gab und darauf auch die Anerkennung, den vollen Beifall fand, welchen er anderwärts zu ernten gewohnt ist. Gleichzeitig mit Stigelli trat auch Theodor Mohr, ein Bonner Künstler, hier auf, welcher für unsere Stadt auf Dauer gewonnen ist, sich hier als erster Geiger, als Musik- und Gesanglehrer niedergelassen hat. Er trug eine Phantasie von Vieuxtemps und das Souvenir de Haydn von Léonard vor, und erntete mit seinen Leistungen rauschenden Beifall. Obgleich die Werke außerordentliche Schwierigkeiten boten und jedes in seiner Art andere Fertigkeiten in Anspruch nahm, so war doch der Vortrag beider ein höchst gelungener. Namentlich ist das volle, runde Staccato Mohr's vollendet, ist der Ton edel und abgerundet, und ist sein Spiel so perlend rein in allen Lagen, wie es bei wenigen Künstlern sein dürfte. Es ist vorauszusehen, daß dieser Künstler auch einmal im ganzen Vaterlande Aufsehen erregen wird, sobald die Zeiten wieder für Kunst sich besser gestalten wollen. Für unsere Stadt wie deren Umgebung hat er schon besondere Verdienste sich erworben, und zwar dadurch, daß er sich mit den hiesigen Künstlern, dem tüchtigen Geiger Pleiner, dem bekannten Violoncellisten Schmidt, wie mit dem Theater-Kapellmstr. Bärwolf verband, um eine Quartett-Gesellschaft zu gründen, den hiesigen Tonfreunden die Auswahl von den gediegendsten Kammermusiken vorzuführen. Früher glaubte man, daß derartige Bestrebungen hier kein Publikum finden würden, allein der Erfolg hat es anders nachgewiesen. Der Quartett-Abend hatte ein sehr ausgewähltes Publikum, das von der genauen und feurigen Einübung und der geistreichen Auffassung dieser Tonwerke sichtlich ergriffen, bei jedem Satze in Entzücken ausbrach, eine reichere Gabe der lang entbehrten Kunstgattung forderte, versammelt. Bisher sind durch das Oberrheinische Quartett nur gediegene Werke des Dreigestirns: Haydn, Mozart, Beethoven, zur Aufführung gekommen, doch sollen auch nächstens ebenbürtige Tonschöpfungen neuerer Künstler, namentlich von Onslow und Mendelssohn, zur Aufführung kommen. Die Gründung des hiesigen Quartetts, seine Erfolge, haben im weiten Umkreise Aufsehen erregt, und wie verlautet, sind schon von mehreren Seiten Einladungen an die Künstler eingegangen, auch anderwärts, namentlich im gegenüberliegenden Elsaß, einen ähnlichen Kreis classischer Aufführungen zu veranstalten. Gewißlich werden die hiesigen, wie die anderweitigen Aufführungen nicht stattfinden, ohne im Allgemeinen auf den tonlichen Sinn des Volkes wohlthätig zu wirken.

Die Kirchenmusiken sind wie früher unter Leitung des tüchtigen Tonkünstlers und Domkapitularen Lumpp fortgesetzt worden, haben im Allgemeinen ihren alten Stand behauptet; die Männerliedertafel, wie mehrere andere Gesangvereine, haben aber unter dem herrschenden Belagerungszustande bis jetzt noch nicht wieder auftauchen dürfen.

Am Schlusse meines Berichtes, welchen ich zu seiner Zeit wieder aufzunehmen hoffe, sei mir erlaubt, eine Anekdote aus dem Leben zweier Künstler einzuflechten, eine Anekdote, welche zu den erfreulicheren gehört, welche die letzten Jahre hier hervorgerufen haben, welche sich vielleicht, etwas verarbeitet, zu einem sinnigen Liederspiele verweben lassen dürfte. Unter den Regierungsdienern in Karlsruhe zeichnete sich vor der Erhebung von 1849 Hr. M** als tüchtiger Arbeiter und geistreicher Musikfreund aus. Seine Oberen, welche seine Vorliebe für die Tonkunst, die Sehnsucht, sich ferner auszubilden, erfahren hatten, welche ihm wahrhaft wohl wollten, hatten ihm versprochen, ihn auf ein paar Jahre für geleistete Dienste aus Staatsmitteln zu unterstützen: daß er sich reisend ausbilden, in entfernten Kunstinstituten Vorlesungen über Tonkunst hören könne. Kurz zuvor, ehe M. nun seine beabsichtigte Bildungsreise unternehmen wollte, brach die Volkserhebung los. Der Künstler, der sich von irgend einer Seite verfolgt glaubte, flüchtete in die Schweiz hinüber, und kam so, ohne irgend einen Plan gefaßt zu haben, in Aarau an. Sich daselbst einige Rast gönnend, traf er zufällig auf einen alten Bekannten und Schulkameraden, der seit längerer Zeit wegen seiner Gesinnung sich von seinem Amte zurückziehen, eine Zuflucht im Schweizerlande suchen müssen. Die Jugendfreunde, spätere politischen Gegner näherten sich auf neutralem Boden freundlich einan-

der, und so erfrug dann der Bekannte N. bald M's. Lage, erfuhr er, daß er ohne erhebliche Mittel sich in die Schweiz gerettet habe, noch keinen Ausweg wisse, auf dem er mit Ehren fortwandeln möge. Wenn du mir folgen willst, will ich dir schon helfen, sagte N., höre mich an: „Als ich aus der Heimath floh, nicht wußte wo aus wo ein, nahm ich die Stelle als Musikdirector in Aarau an, zu der mich wohlwollende Freunde empfahlen. Bis jetzt habe ich diese Stelle bekleidet, habe anständig davon leben können. Da ich aber in diesem Augenblicke nach Karlsruhe berufen bin, Theil zu nehmen an der Volkserhebung, so muß ich hier meine Gesangfreunde verlassen. Der Abschied würde mir weit weniger schmerzlich sein, wenn ich dich, der du ein tüchtigerer Musiker bist, an meiner Stelle zurücklassen könnte. Du trittst natürlich in meine Rechte ein und hast folglich vorab ein anständiges Unterkommen." M. war froh, durch seinen Jugendbekannten plötzlich so gute Aussichten eröffnet zu sehen, ließ sich gleich den betreffenden Vereinsgliedern vorstellen, trat alsbald in Thätigkeit, wie sein freundlicher Widersacher in das Land des Kampfes abreiste. Sechs Wochen später reiste der neue Aarauer Musikdirector wieder nach Karlsruhe zurück, dort seine alte Stelle einzunehmen; leider konnte sein Widersacher ihn dieses Mal nicht, wie er wirklich verdient hätte, in Aarau ablösen. Der Unglückliche wurde gefangen und soll in diesem Augenblicke noch in den berüchtigten Kasematten von Rastadt schmachten.

M.

Tagesgeschichte.

Todesfälle. Am 14ten Decemb. 11 Uhr Abends starb **Conradin Kreutzer** in Riga. Nachdem ihm das Schicksal noch in seinen letzten Lebensjahren manche herbe Prüfung und Täuschung auferlegte, machte ein Schlagfluß mit nur kurzen Leiden im 67sten Jahre seinem vielbewegten Leben ein Ende.

Intelligenzblatt.

Bemerkung.

Bei Beginn des zweiunddreißigsten Bandes werden die verehrl. Abonnenten der Zeitschrift ersucht, ihr Abonnement bei ihren resp. Buchhandlungen gefälligst erneuern zu wollen, da ihnen sonst die Fortsetzung nicht zugeschickt und wenigstens ein Aufenthalt bis zum Eingang der später verschriebenen Exemplare herbeigeführt wird.

Rob. Friese'sche Buch- und Musikalienhdlg.

Redactions-Bemerkung. Die Nr. 51 u. 52 wurden schon Ende voriger Woche ausgegeben. Da wir sonach mit dem Erscheinen der Zeitschrift um eine Woche voraus sind, und mit dem neuen Jahre gern eine dem Datum entsprechende Versendung eintreten lassen möchten, so geben wir für diese Woche eine Nr. 53 als Extrabeilage.

D. Red.

Druck von Fr. Rückmann.







